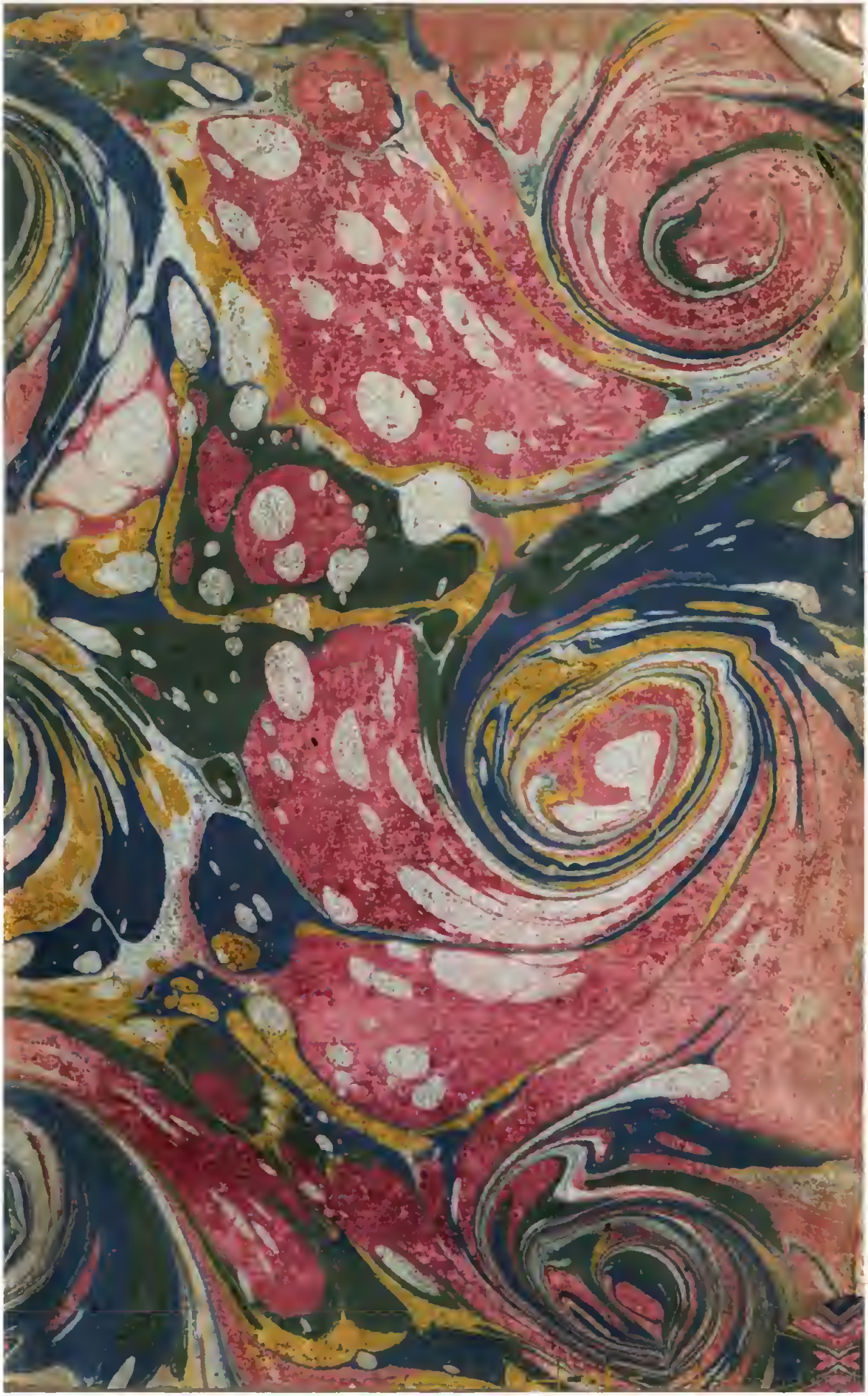


Bibl. XXXVI. 46

3763

584308

ŒUVRES

COMPLETTES

DE M. MARMONTEL,

HISTORIOGRAPHE DE FRANCE,

Et Secrétaire perpétuel de l'Academie Françoise.

Edition revue & corrigée par l'Auteur.

TOME CINQUIEME.

Bibliotec. Palatina Napoli FONDO PALATINO

A PARIS,

Chez NÉE DE LA ROCHELLE, Libraire, rue du Hurepoix, près du Pont S. Michel. N°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

ÉLÉMENS

DE

LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME PREMIER.

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volume.

ABONDANCE, 1
ACCENT, 25
ACHÈVEMENT, 35
ACTE, 38
ACTION, 46
AFFECTATION, 81
AIR, 93
ALEXANDRIN, 116
ALLÉGORIE, 120
ALLÉGORIQUE, 133
ALLUSION, 135
AMATEUR, 144
AMÉNITÉ, 152
AMPLIFICATION, 154
AMPOULÉ, 184
ANACRÉONTIQUE, 193
ANALOGIE DU STYLE, 202
ANAPESTE, 215
ANCIENS, 217
ANTITHÈSE 235
APOSTROPHE, 242
APPLICATION, 251
ARIETTE, 260
ARLEQUIN, 264
ARTS LIBÉRAUX, 266
ARTICULATION, 281
ATTENTION, 286
BALLADE, 288
BARREAU, 293
BAS, 324
BEAU, 327
BERGERIES, 363
BIENSÉANCES, 366
BLANCS, (VERS) 371
BONTÉ, 380
BOUQUET, 388
BRILLANT, 391
BRUNETTE, 393
BURLESQUE, 394

AVERTISSEMENT.

En cédant aux invitations fréquentes que l'on m'a faites de recueillir & de publier ſéparément les articles de Littérature que j'avois répandus dans l'Encyclopédie, il a fallu me décider ſur la forme que je donnerois à cette Collection ; & après avoir longtemps délibéré ſur le choix, de l'ordre méthodique, ou de l'alphabétique, j'ai cru devoir préférer celui-ci.

Dans un ouvrage qui doit tirer ſa force de la progreſſion & de

l'enchaînement des idées, l'ordre méthodique eſt indiſpenſable, je le ſais bien ; mais dans un livre élémentaire, où chaque article porte avec ſoi le développement, le complément de ſon idée, & où il s'agit de définir plus que de raiſonner, il m'a ſemblé que la méthode n'étoit pas auſſi néceſſaire, & qu'il ſuffiroit que la corrélation des articles fût indiquée par des renvois.

Je n'ai donc plus conſidéré que les avantages que je trouvois dans l'ordre alphabétique. L'un de ces avantages eſt de donner à une longue ſuite de préceptes l'attrait

de la variété ; l'autre eſt de préſenter, dans chacun des articles, tout ſon objet ſous divers rapports.

Le premier m'a paru d'un prix ineſtimable dans un ouvrage d'inſtruction.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

C'eſt ce qu'on doit ſavoir ſur-tout lorſqu'on écrit pour une jeuneſſe naturellement diſſipée, ou pour un monde qui, n'ayant pas le temps ou le courage de ſuivre de longues lectures, veut pouvoir quitter & reprendre un livre, ſelon ſa fantaiſie, & y trouver, en l'ouvrant au haſard, de quoi s'occuper un moment.

La peſanteur & la monotonie ſont les écueils de l'inſtruction : elle doit avoir la mobilité d'une converſation libre & variée ; & mon ambition, dans cet ouvrage, ſeroit de paroître m'entretenir & cauſer avec mes Lecteurs.

D'un autre côté, pluſieurs de ces articles élémentaires ayant chacun divers rapports, j'aurois été forcé, par la méthode analytique, de les décompoſer ; & le plaiſir de voir enſemble & d'un coup-d'œil, ſi je puis m'exprimer ainſi, la ramification des idées radicales & génériques, auroit été détruit par cette décompoſition.

Si cependant quelqu'un vouloit faire de ces Elémens une étude raiſonnée & ſuivie, j'ai préſumé qu'il me ſeroit facile de lui en tracer le cours, par une table méthodique, où j'aurois ſoin de claſſer les articles dans l'ordre le plus naturel. C'eſt ce que je ferai à la fin de la Collection ; & ſi l'on craint de s'égarer dans cette eſpèce de labyrinthe, cette table en ſera le fil.

Bien des détails où je ſuis entré paroîtront inutiles à des Lecteurs inſtruits : je leur en demande pardon ; mais ce n'eſt pas pour eux que ces détails ſont faits.

Mon excuſe ſera la même pour

un petit nombre d'articles, que j'appellerois mécaniques, & qui n'intéreſſent que l'art, tels que *Vers*, *Rime*, *Proſodie*, *Accent*, *Nombre*, *Période*, *Harmonie*, *Muet*, *Articulation*, *Naſale*, *Diſtique*, *Céſure*, *Hémiſtiche*, *Alexandrin*, *Aſclépiade*, *Hexamètre*, &c. Je les indique exprès, afin qu'on les laiſſe aux jeunes Artiſtes.

Quant aux paſſages pris d'une langue que tout le monde ne ſait pas, j'ai eu ſoin de traduire en notes ceux dont le ſens n'eſt pas énoncé dans le texte : on peut paſſer les autres, ſans que le ſens du texte en ſoit interrompu.

On trouvera dans ce recueil pluſieurs morceaux que je n'ai pas donnés dans l'Encyclopédie, comme *Enthouſiame*, *Eloquence*, *Hiſtoire*, *Oraiſon funèbre*, *Uſage*, &c. Ces articles ayant été faits par d'autres mains, & par des mains habiles, je ne m'en étois pas mêlé. Mais ici que tout doit être à moi, n'ayant pas le droit de m'enrichir du bien d'autrui, il a fallu, ſelon mes moyens, y ſuppléer & remplir les vides. Puiſſent les peines que je me ſuis données en épargner aux jeunes gens qu'un naturel heureux rend impatiens de produire & preſſe d'abréger les études de l'art, pour ſe livrer à ce génie qui ſans

doute vaut mieux que l'art, mais qui ne ſauroit s'en paſſer : car dans tous les ſens, il eſt vrai, comme l'a dit un Sage, que l'*imperfection de la nature a été l'origine de l'art.* Vauvenargue.

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

A.

ABONDANCE. Il y a dans le ſtyle une *abondance* qui en fait la richeſſe & la beauté : c'eſt une affluence de mots & de tours heureux, pour exprimer les nuances des idées, des ſentimens, & des images.

Il y a auſſi une *abondance* vaine, qui ne fait que déguiſer la ſtérilité de l'eſprit & la diſette des penſées, par l'oſtentation des paroles.

Soit qu'on veuille toucher ou plaire, ou même inſtruire ſimplement, l'*abondance* du ſtyle ſuppoſe l'*abondance* des ſentimens & des idées que produit un ſujet fécond, digne d'être développé.

C'eſt alors que la penſée & l'expreſſion coulent enſemble à pleine ſource, *rerum enim copia verborum copiam gignit.* Cic.

Dans les ſujets qui demandent l'ampleur & la magnificence de l'expreſſion, le même orateur regarde la brièveté comme un vice; mais il appelle de vains ſons, des paroles vides de ſens. *Sonitus inanis, nullâ ſubjectâ ſententiâ.*

La peine qu'on ſe donne pour enrichir des ſujets ſtériles, pour agrandir de petits objets, eſt au moins inutile, ſouvent importune.

Chapelain, qu'on a voulu donner pour un homme de goût en fait de poéſie, & qui n'avoit pas même l'idée de la grace & de la beauté poétique, emploie à décrire les charmes & la parure d'Agnès Sorel, quarante vers dans le goût de ceux-ci.

On voit, hors des deux bouts de ſes deux courtes manches,
Sortir, a découvert, deux mains longues & blanches,
Dont les doigts inégaux, mais tout ronds & menus,
Imitent l'embonpoint des bras longs & charnus.

L'art de peindre, en Poéſie, eſt l'art de toucher avec eſprit; & l'*abondance* con-

ſiſte alors à faire beaucoup avec peu, c'eſt à dire, à donner à l'imagination, par quelques traits jetés légèrement, de quoi s'exercer elle-même.

Voyez, dans trois vers de Virgile, comme Vénus eſt peinte en chaſſereſſe, l'arc ſur l'épaule, les cheveux épars, la jambe nue juſqu'au genou, & un ſimple nœud relevant les plis de ſa robe flotante :

Namque humeris, de more, habilem ſuſpenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque ſinus collecta fluentes.

Cependant, lorſque la Poéſie eſt du genre de ces petits tableaux qui veulent être vus de près, & que le mérite eſſentiel en eſt dans les détails, comme dans les métamorphoſes d'Ovide & dans les ſonnets de Pétrarque, l'*abondance* du ſtyle peut s'y répandre. Il en eſt de même dans l'Epopée, quand le ſujet & l'action principale n'attachent pas aſſez pour exclure l'amuſement d'une deſcription détaillée: ainſi, dans ſon poëme héroï-comique, l'Arioſte s'eſt permis une peinture de la beauté d'Alcine, que le Taſſe & Virgile

n'ont pas oſé, ou n'ont pas daigné faire de la beauté d'Armide & de Didon.

Une ſage *abondance* a lieu, non ſeulement dans la poéſie deſcriptive, mais dans l'expreſſion des ſentimens où l'ame ſe répand, dans les réflexions où elle ſe repoſe. Virgile & Racine ſon rival en offrent mille exemples.

C'eſt une précieuſe *abondance* que celle qui, réunie avec la préciſion, dont on la croiroit ennemie, raſſemble dans le plus petit eſpace tous les traits d'un riche tableau, comme dans ces vers d'Horace, qu'on ne traduira jamais :

Quà pinus ingens albaque populus
Umbram hoſpitalem conſociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo (*a*).

Un nouveau charme de l'*abondance*, c'eſt l'air de négligence & de facilité dans

(*a*) « C'eſt là que le haut pin & le blanc peuplier, mariant leurs rameaux, aiment à réunir leur ombre hoſpitalière; c'eſt là qu'une onde fugitive roule avec peine ſes flots tremblans dans les replis de ſon lit tortueux ».

celui qui prodigue les richeſſes du ſtyle avec celles de la penſée. Cette rare félicité, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, règne dans le ſtyle de la Fontaine & dans celui d'Ovide. Mais l'*abondance* de la Fontaine eſt celle de la nature dans ſa beauté ſimple, naïve, & variée à l'infini : elle eſt d'autant plus merveilleuſe, qu'elle naît de ſujets que l'on croiroit ſtériles, & qu'elle en naît ſans l'effort du travail : celle d'Ovide, ſans être plus pénible, tient de l'art, & va juſqu'au luxe. Des différentes faces ſous leſquelles Ovide préſente une penſée, ou des nuances variées qu'il démêle dans un ſentiment, chacune plairoit, ſi elle étoit ſeule : mais la foule en eſt fatigante ; & à côté de la richeſſe on aperçoit enfin l'épuiſement.

La Poéſie allemande ſurabonde en détails dans les peintures phyſiques ; la Poéſie italienne, dans l'analyſe des ſentimens, donne ſouvent dans le même excès.

La paſſion donne lieu à l'*abondance* du ſtyle, dans les momens où l'ame ſe

détend & ſe ſoulage par des plaintes :

Les foibles déplaiſirs s'amuſent à parler.

Mais lorſque le cœur eſt ſaiſi de douleur, enflé d'orgueil ou de colère, la préciſion & l'énergie en ſont l'expreſſion naturelle. Il arrive cependant quelquefois que l'abondance contribue à l'énergie, comme dans ces vers de Didon :

Sed mihi vel tellus optem priùs ima dehiſcat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras;
Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo, aut tua jura reſolvo (*a*).

On voit là une femme qui ſent ſa foibleſſe, & qui, tâchant de s'affermir par un nouveau ſerment, le fait le plus inviolable & le plus effrayant qu'il lui eſt poſſible : ainſi, cette redondance de ſtyle,

Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,

(*a*) « Que ſous mes pas la terre entr'ouvre ſes abîmes, & que d'un coup de foudre le tout puiſſant maître des Dieux me précipite au ſéjour des ombres, des pâles ombres de l'Erèbe, & dans la profondeur de l'éternelle nuit, ô Pudeur, avant que je t'oublie, & que je viole tes lois ».

eſt l'expreſſion très-naturelle de la crainte qu'elle a de manquer à ſa foi.

Il en eſt de même, toutes les fois que la paſſion s'accroît à meſure qu'elle s'exhale : comme dans les imprécations de Didon, & de Camille dans les Horaces ; comme dans les proteſtations que fait Achille, au 9e livre de l'Iliade, de ne jamais ſe laiſſer fléchir.

Quand le caractère de celui qui parle eſt auſtère & grave, l'expreſſion doit être pleine, forte, & préciſe. Fernand Cortès, à ſon retour du Mexique, rebuté par les miniſtres de Philippe II, & n'ayant pu approcher de lui, ſe préſente ſur ſon paſſage & lui dit : *Je m'appelle Fernand Cortès : j'ai conquis plus de terres à Votre Majeſté, qu'Elle n'en a hérité de l'empereur Charles-Quint ſon père ; & je meurs de faim.* Voilà de l'éloquence.

Merville, évêque de Chartres, en demandant au feu roi quelque argent pour les pauvres de ſon diocèſe, dans une grande cherté de grains, lui dit : *Sire, vous vivez dans l'abondance, & vous ne*

connoiſſez pas la famine ; mais la famine amène la peſte, & la peſte eſt pour tout le monde. C'eſt encore là de l'éloquence ſans aucune amplification.

L'entretien de Caton & de Brutus, dans la Pharſale, ſeroit ſublime s'il n'étoit pas diffus. Lucain étoit jeune, & l'ambition d'un jeune homme eſt d'étonner en renchériſſant ſur lui-même. Le comble de l'art eſt de s'arrêter où s'arrêteroit la nature. Virgile & Racine ſont des modèles de cette ſobriété ; Homère & Corneille n'ont pas ce mérite.

Par-tout où la Philoſophie eſt ſuſceptible d'éloquence, elle permet au ſtyle une *abondance* ménagée. Voyez Plutarque exprimant le délire & les angoiſſes de l'homme ſuperſtitieux. Voyez, dans l'Hiſtoire naturelle, toutes les richeſſes de la langue, employées à décrire la beauté du paon & la férocité du tigre.

Mais en général le ſtyle philoſophique veut être plein, clair, & précis. Lycurgue vouloit qu'on accoutumât les enfans, par un long ſilence, à avoir la repartie

vive & aiguë. Car, ajoute Plutarque, comme la débauche rend les hommes inféconds & ſtériles, l'intempérance de la langue rend de même le diſcours inſipide & vain. Paroles ſimples & d'un grand poids, vivacité piquante, qui partoit comme un trait, & qui alloit droit au but : ce fut l'éloquence lacédémonienne.

Le genre oratoire eſt celui où les richeſſes de la penſée & du ſtyle peuvent ſe répandre le plus abondamment. *Voyez* AMPLIFICATION. Les anciens orateurs en aimoient l'excès, même dans leurs diſciples. M. Antoine diſoit de l'un des ſiens : *Hunc ego* (Sulpicium) *cum primùm, in cauſâ parvulâ, adoleſcentulum audivi... oratione celeri & concitatâ* (*quod erat ingenii*), *& verbis efferveſcentibus & paulo nimium redundantibus* (*quod erat ætatis*); *non ſum aſpernatus. Volo enim ſe efferat in adoleſcente fecunditas : nam faciliùs, ſicut in vitibus, revocantur ea quæ ſeſe nimium profuderunt, quam, ſi nihil valet materies, nova ſarmenta culturâ excitan-*

tur. Ita volo eſſe in adoleſcente unde aliquid amputem : non enim poteſt eſſe in eo ſuccus diuturnus, quod nimis celeriter eſt maturitatem aſſecutum (*a*).

Le vice du ſtyle oppoſé à cette *abondance*, eſt la ſéchereſſe & la ſtérilité. On s'en aperçoit aiſément, lorſque, ſur un ſujet qui demande à être approfondi & développé, l'écrivain demeure, comme Tantale au milieu d'un fleuve, haletant, ſi j'oſe le dire, après l'expreſſion, ou

(*a*) « Lorſque, pour la première fois, j'entendis ce Sulpicius, jeune encore, plaidant une petite cauſe, & que je remarquai dans ſon diſcours de la rapidité & de la véhémence (ce qui étoit de ſon génie), & dans les mots de l'effervescence & de la redondance (ce qui étoit de ſon âge); je ne l'en eſtimai pas moins. Je veux que dans l'adoleſcence s'annonce la fécondité; & il en eſt du talent comme de la vigne, dont il eſt plus facile de retrancher des rameaux ſuperflus, que d'obtenir, ſi le fonds eſt mauvais, qu'elle en produiſe de nouveaux. Je veux de même, dans la jeuneſſe, trouver quelque choſe à émonder : les fruits qui mûriſſent trop vîte, ne ſauroient conſerver long-temps leur ſuc & leur ſaveur ».

plutôt, après la penſée, qui ſemble lui échapper au moment qu'il croit la ſaiſir.

Mais un défaut plus fâtigant encore, eſt cette loquacité importune, qui s'eſt introduite parmi nous dans le Barreau & dans la Chaire.

Ce n'eſt plus ce luxe qu'Antoine eſtimoit dans ſes diſciples, & qui ſuppoſoit des richeſſes; c'eſt une indigence prodigue; c'eſt une vaine ſuperfluité de locutions communes, & qui ne prouvent rien, qu'un vide abſolu dans l'eſprit. Comment démêler la vérité dans le chaos des plaidoiries? Combien de fois les juges ne pourroient-ils pas dire aux avocats, ce que les lacédémoniens diſoient à certain harangueur prolixe : *Nous avons oublié le commencement de ta harangue : ce qui eſt cauſe que, n'ayant pas compris le milieu, nous ne ſaurions répondre à la fin?*

C'eſt encore pis, s'il eſt poſſible, pour l'éloquence de la Chaire. L'uſage de parler une heure ſur un ſujet ſtérile ou ſimple; la méthode établie de diviſer, de ſubdi-

viſer, de prouver ce qui eſt évident, ou d'expliquer ce qui eſt ineffable, d'analyſer, d'amplifier ce qui demanderoit, pour frapper les eſprits, des touches fortes & de grands traits; voilà ce qui ne fait que trop ſouvent de l'éloquence de la Chaire un babil, dont la volubilité nous étourdit, & dont la monotonie nous endort.

Il eſt certain que les grandes vérités morales & religieuſes, dont la Chaire doit retentir, exigent quelquefois des développemens; & c'eſt là que le ſtyle doit employer ſon *abondance*, mais avec l'économie que le goût & la raiſon preſcrivent.

Le Sage eſt ménager du temps & des paroles, ſur-tout lorſqu'il occupe tout un peuple aſſemblé.

Ecoutez Maſſillon, parlant de la tolérance religieuſe. « L'Egliſe n'oppoſa jamais aux perſécutions que la patience & la fermeté; la foi fut le ſeul glaive avec lequel elle vainquit les tyrans. Ce

ne fut pas en répandant le ſang de ſes ennemis qu'elle multiplia ſes diſciples : le ſang de ſes martyrs, tout ſeul, fut la ſemence des fidèles. Ses premiers docteurs ne furent pas envoyés dans l'univers comme des lions, pour porter par-tout le meurtre & le carnage, mais comme des agneaux, pour être eux-mêmes égorgés. Ils prouvèrent, non en combattant, mais en mourant pour la foi, la vérité de leur miſſion ».

Ecoutez le même, prêchant la bienfaiſance à un jeune roi. « Toute cette vaine montre qui vous environne, lui dit-il, eſt pour les autres ; ce plaiſir (de faire du bien) eſt pour vous ſeul. Tout le reſte a ſes amertumes, ce plaiſir ſeul les adoucit toutes. La joie de faire du bien eſt tout autrement douce & touchante que la joie de le recevoir : revenez-y encore ; c'eſt un plaiſir qui ne s'uſe point : plus on le goûte, plus on ſe rend digne de le goûter. On s'accoutume à ſa proſpérité propre, & on y devient inſenſible ; mais on ſent tou-

jours la joie d'être l'auteur de la proſpérité d'autrui ».

On voit là ſans doute la même idée revenir, & ſe préſenter ſous des traits qui ſemblent les mêmes, mais dont chacun la rend plus vive & plus touchante, & qui, pour émouvoir le cœur, ont la force de l'eau qui tombe goutte à goutte ſur le rocher qu'elle amollit enfin.

On trouvera dans Cicéron mille exemples de cette *abondance*. Il faiſoit un précepte de l'employer *à tenir l'eſprit de l'auditeur long-temps attaché ſur une même penſée* ; & de cet art qu'il enſeignoit, il eſt lui-même le plus parfait modèle : je n'en citerai qu'un ſeul trait, pris de la harangue pour Marcellus, à qui Céſar avoit fait grace. *In armis, militum virtus, locorum opportunitas, auxilia ſociorum, claſſes, commeatus multum juvant : maximam verò partem, quaſi ſuo jure, Fortuna ſibi vindicat; & quidquid eſt proſperè geſtum, id penè omne ducit ſuum. At verò hujus gloriæ, C. Cæſar, quam es paulo ante adeptus* (clementiæ &

manſuetudinis), *ſocium habes neminem : totum hoc, quantumcumque eſt, quod certè maximum eſt, totum eſt, inquam, tuum ; nihil ſibi ex iſtâ laude centurio, nihil præfectus, nihil cohors, nihil turma decerpit. Quin etiam, illa ipſa rerum humanarum domina, Fortuna, in iſtius ſe ſocietatem gloriæ non offert : tibi cedit ; tuam eſſe totam & propriam fatetur* (*a*).

L'*abondance* du ſentiment n'eſt pas

(*a*) « Dans les combats, la valeur des troupes, l'avantage du lieu, le ſecours des alliés, les flottes, les convois ſervent beaucoup à celui qui commande. La Fortune, de plein droit, s'attribue la plus grande part au ſuccès ; & preſque tout ce qui s'eſt fait d'heureux, elle s'en empare comme de ſon bien. Mais la gloire, Céſar, que tu viens d'acquérir par la douceur & la clémence, tu ne la partages avec nul autre. Quelque grand que ſoit ce triomphe, & il eſt très-grand en effet, il t'appartient dans ſon entier ; & de la louange qui t'en revient, tu n'as rien à reſtituer au centurion, rien au préfet, rien aux cohortes, rien à la multitude. La Fortune elle-même, ce grand arbitre des choſes humaines, n'a rien à prétendre à ta gloire. Elle te la cède : elle avoue qu'elle eſt à toi en propre & ſans partage ».

fatigante, comme celle de l'eſprit; auſſi n'y a-t-il que les ſujets pathétiques ſur leſquels il ſoit poſſible de *parler d'abondance :* expreſſion qui peint vivement cette ſorte d'éloquence, où, ſans préparation, comme ſans ordre & ſans ſuite, une ame, pleine d'un grand ſujet & profondément pénétrée, répand avec impétuoſité les ſentimens dont elle eſt remplie, & fait paſſer dans toutes les ames ſes rapides émotions.

On a vu dans nos chaires des effets ſurprenans du pouvoir de cette éloquence : le véhément Bridaine a déchiré plus de cœurs & fait couler plus de larmes, que le ſavant & profond Bourdaloue, &, ſi j'oſe le dire, que le ſublime Boſſuet.

Mais lorſque la force de l'éloquence doit réſulter de l'ordre & de l'enchaînement des idées, c'eſt une imprudence de ſe livrer à l'inſpiration du moment; à moins qu'une longue habitude de l'élocution n'ait mis l'orateur en état de s'abandonner à ſa véhémence, ſans jamais s'oublier

s'oublier ni ſe détourner de ſon but. Ce ſont des exceptions rares à ce que Plutarque avoit obſervé *des oraiſons faites à l'imprévu.* « Elles ſont pleines, dit-il, de grande nonchalance & de beaucoup de légèreté ; car ceux qui parlent ainſi à l'étourdi, ne ſavent là où il faut commencer, ni là où ils doivent achever ; & ceux qui s'accoutument ainſi à parler à la volée, outre les autres fautes qu'ils commettent, ils ne ſavent garder meſure ni moyen en leurs propos, & tombent dans une merveilleuſe ſuperfluité de langage ». *Amiot.*

On raconte, à ce propos, qu'en Italie, où les prédicateurs parlent aſſez communément d'*abondance*, l'un d'eux, prêchant ſur le pardon des ennemis, après s'être efforcé de perſuader à ſes auditeurs, qu'il falloit non ſeulement pardonner à ſes ennemis & ne pas leur vouloir du mal, mais encore les aimer & leur faire du bien, emporté par ſa véhémence, reprit ainſi : *Mais, me direz-vous, je n'ai point d'ennemis. Vous n'avez point d'en-*

nemis, mes freres ! & le monde, le péché, la chair ne ſont-ils pas vos ennemis ?

C'eſt ainſi qu'un orateur, dont la marche n'eſt point réglée, riſque ſouvent de s'égarer. Un prédicateur, après avoir battu la campagne en préchant devant le cardinal de Richelieu, lui dit: « *Je demande pardon à Votre Eminence : je me ſuis abandonné au ſaint Eſprit : une autre fois je me préparerai, & j'eſpère que je ferai mieux.*

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que cette façon de produire les grands effets de l'éloquence, & de ſaiſir tous les avantages du lieu, du moment, de ſon émotion propre, & de celle des auditeurs ; & voilà pourquoi Bourdaloue diſoit d'un miſſionnaire de ſon temps: *On rend à ſes ſermons les bourſes que l'on vole aux miens.* Les miſſionnaires ont en effet cet avantage ineſtimable ſur les prédicateurs étudiés. Il eſt le même au Barreau, pour les avocats qui parlent d'*abondance*, ſur ceux qui froidement récitent le plaidoyer qu'ils ont écrit. Ce

talent rare, que Fénelon vouloit que l'on acquît, demande un grand travail, & ſuppoſe les dons les plus précieux de la nature : il eſt cependant quelquefois porté ſi loin par l'habitude, qu'il y a des orateurs dont l'élocution même gagne à n'être point travaillée, & qui parlent mieux d'*abondance* qu'ils n'écrivent en compoſant.

Dans les écoles de rhétorique, la jeuneſſe romaine s'exerçoit à parler ainſi ; & Craſſus, qui, en reconnoiſſant l'utilité de cet uſage, trouvoit cependant préférable celui de s'appliquer à écrire avec réflexion (*a*) ; Craſſus étoit lui-même de tous les orateurs le plus en état de parler d'*abondance*, par les études infatigables qu'il avoit faites, par l'immenſe tréſor de connoiſſances & de penſées qu'il avoit amaſſé, mais ſur-tout par les exercices habituels de ſa jeuneſſe. *Voyez* l'article RHÉTHORIQUE.

(*a*) *Etſi utile etiam ſubitò ſæpe dicere ; tamen illud utilius, ſumpto ſpatio ad cogitandum, paratiùs atque accuratiùs dicere.* De orat.

Voici un exemple de cette promptitude avec laquelle il parloit ſur le champ. Comme il plaidoit en faveur de Plancus, contre un M. Brutus ſon accuſateur, homme peu digne de ſon nom, & au moment qu'il lui reprochoit ſa diſſipation & ſes vices, il vit du haut de la tribune paſſer le convoi d'une vieille femme de la famille *Junia*. Il s'interrompit, & adreſſant la parole à Brutus: « Lève-toi, lui dit-il, regarde cette femme que l'on porte au tombeau. Que veux-tu qu'elle diſe de toi à ton père, à tes ancêtres, à ces illuſtres morts, dont les images l'accompagnent; à ce Brutus, par qui ce peuple fut délivré de la domination des rois? A quoi, de quelle gloire ou de quelle vertu leur dira-t-elle que tu t'occupes? A augmenter ton patrimoine? cela ſeroit peu digne de ta nobleſſe, à la bonne heure; mais pour la ſoutenir, il ne te reſte rien : ta débauche a tout diſſipé. Dira-t-elle que tu t'appliques à l'étude du droit civil? ce ſeroit imiter ton père : mais des débris des

meubles de ſa maiſon que tu as vendue, tu n'as pas même conſervé le ſiége où il étoit aſſis lorſqu'on le conſultoit. A la ſcience militaire ? tu n'as vu de ta vie un camp. A l'éloquence ? mais tu n'en as aucune : tout ce que tu peux faire, & de ta voix & de ta langue, c'eſt de gagner quelque ſalaire à ce honteux métier de calomniateur. Et tu oſes voir la lumière, enviſager ce peuple, te montrer au *forum*, paroître dans la ville en préſence des citoyens ! & tu ne frémis pas de honte en regardant cette femme morte, & les images de tes ancêtres, dont tu es non ſeulement hors d'état d'imiter les exemples, mais de loger les ſimulacres (*a*) » ! L'original de ce morceau eſt dans le ſecond livre de l'Orateur ; & l'un des interlocuteurs du dialogue, Antoine, en le citant, s'écrie : *Proh dii immortales ! quæ fuit illa*,

(*a*) *Tu illam mortuam, tu imagines ipſas non perhorreſcis, quibus non modo imitandis, ſed ne collocandis quidem tibi ullum locum reliquiſti ?*

quanta vis ! quam inexpectata ! quam repentina !

Long-temps avant Craſſus, Galba avoit montré une facilité prodigieuſe à parler, ſinon d'*abondance*, au moins avec très-peu de préparation. Voyez, au livre des orateurs célèbres, ce que Cicéron en raconte. Lælius, l'ami de Scipion, doué d'une éloquence douce & polie, mais peu nerveuſe, avoit plaidé deux fois une cauſe importante ſans en décider le ſuccès. Il eut la modeſtie de conſeiller à ſes cliens de recourir à Galba : celui-ci ſe défendit d'abord de parler après Lælius ; mais enfin cédant aux inſtances qu'on lui faiſoit, il employa, dit Cicéron, une demi-journée à étudier la cauſe. Le lendemain ſes cliens le trouvèrent au milieu de ſes ſcribes, dictant à pluſieurs à la fois, avec la même véhémence que s'il avoit plaidé. C'étoit l'heure de l'audience. Il ſortit tout ému ; & en arrivant au Barreau, il parla avec tant d'éloquence, que, d'un bout à l'autre de ſon plaidoyer, il fut applaudi par accla-

mation (*a*). Ce coup de force, vanté par Cicéron, nous fait entendre cependant que de pareils exemples étoient rares chez les romains.

Chez les grecs, l'habitude de parler ſur le champ devoit être moins étonnante. Ecoutons Démoſthène, dans ſa harangue pour la couronne, rappelant ce qui s'étoit paſſé, lorſqu'on avoit appris que Philippe avoit fait ſa paix avec les thébains. « Le héraut (dans l'aſſemblée du peuple & du ſénat) demande à haute voix : *Qui veut monter dans la tribune ?* Aucun de vous ne lui répond. Il répète, à pluſieurs repriſes, la même invitation : perſonne encore ne ſe lève, quoique tous vos généraux & vos orateurs fuſſent là préſens, & que la voix commune de la patrie les conjurât d'ouvrir un avis ſalutaire.... Or celui

(*a*) *Quid multa ? magnâ expectatione, plurimis audientibus, coram ipſo Lælio, ſic illam cauſam, tantâ vi, tantâque gravitate dixiſſe Galbam, ut nulla ferè pars orationis ſilentio præteriretur.*

qui dans cette conjoncture déciſive ſe préſenta, ce fut moi : je montai dans la tribune, &c. ».

Ainſi, toutes les fois qu'un événement imprévu obligeoit d'aſſembler le peuple athénien, celui qui, a ce cri du héraut, *qui veut parler ?* montoit dans la tribune, y parloit d'*abondance*.

Cicéron, qui ne voyoit pas ſans frayeur le danger de parler ainſi, quoiqu'il en ſentît l'avantage, vouloit au moins qu'une partie du diſcours fût écrite avec ſoin : parce qu'alors, dit-il, ce qu'on ajoute prend le ton & le caractère de ce que l'on a préparé ; & il compare le diſcours à un vaiſſeau une fois lancé, qui va longtemps encore lorſque les rameurs ſe repoſent. *Ut concitato navigio, cum remiges ſuſtinuerunt, retinet tamen ipſa navis motum & curſum ſuum, intermiſſo impetu, pulſuque remorum : ſic, in oratione perpetuâ, cum ſcripta deficiunt, parem tamen obtinet oratio reliqua curſum, ſcriptorum ſimilitudine, & vi concitata.* (De orat. l. 1.)

Quel fut, dans Rome & dans Athènes, le grand ſecret des orateurs, pour être prêts à parler ſur le champ, quand l'occaſion étoit preſſante ou favorable ? Cochin le ſavoit parmi nous. *Primùm ſilva rerum ac ſententiarum comparanda eſt.* « Il faut commencer par un grand amas de connoiſſances & de penſées ». (De orat. l. 1.)

ACCENT. *Il y a dans la parole une eſpèce de chant*, dit Cicéron. Mais ce chant étoit-il noté par la proſodie des langues anciennes ? On nous le dit ; on nous aſſure que, dans le grec & le latin, l'*accent* marquoit l'intonation de la voix ſur telle & ſur telle ſyllabe ; & c'eſt ce qu'on appelle l'*accent proſodique*, diſtinct de l'*accent oratoire*, ou des inflexions données à la parole par la penſée & par le ſentiment. Il eſt pourtant bien difficile de concevoir cet *accent* proſodique adhérant aux ſyllabes, à moins que, dans la prononciation animée par les mou-

vemens de l'éloquence, il ne cédât la place à l'*accent* oratoire ; & voici la difficulté.

Qu'on donne à un muſicien des paroles déjà notées par l'*accent* de la langue : il eſt évident que, s'il veut laiſſer aux ſyllabes leurs intonations proſodiques, il ſera dans l'impoſſibilité de donner du naturel & du caractère à ſon chant ; & que, s'il veut au contraire plier le ſon des paroles à l'expreſſion que l'idée ou le ſentiment ſollicite, il faut qu'il les dégage de l'*accent* proſodique, & ſe donne la liberté de les moduler à ſon gré. Or il en eſt de la prononciation oratoire comme de la muſique.

L'*accent* proſodique qui nuiroit à l'une, s'il étoit invariable, nuiroit donc également à l'autre : des paroles déjà notées par la proſodie, ſupplieroient & menaceroient avec les mêmes inflexions.

Il ne faut pas confondre ici la quantité avec l'*accent*. La durée relative des ſyllabes peut être fixe & immuable dans une langue, ſans que l'expreſſion en ſoit

gênée, au moins ſenſiblement. Par exemple, que l'on prolonge la pénultième, ou qu'on appuie ſur la dernière, la différence n'eſt que dans les temps, & non pas dans les tons. La quantité peut donc être fixe & preſcrite ; mais les intonations, les inflexions de la parole doivent être libres, & au choix de celui qui parle ; ſans quoi il ne ſauroit y avoir de vérité dans l'élocution.

Dans la langue françoiſe, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'*accent* proſodique. Il eſt vrai que la finale muette n'eſt jamais ſuſceptible de l'élévation de la voix, & qu'on eſt obligé ou de l'abaiſſer, ou de la tenir à l'uniſſon : mais c'eſt la ſeule voyelle qui, de ſa nature, gêne la liberté de l'*accent* oratoire. C'eſt le repos, le ſens ſuſpendu, le ton ſuppliant, menaçant, celui de la ſurpriſe ; de la plainte, de la frayeur, *&c.*, qui décide de l'élévation ou de l'abaiſſement de la voix ſur telle ou telle ſyllabe ; & quelquefois le même ſentiment eſt ſuſceptible de différentes inflexions. Je n'en citerai qu'un

exemple, pris du rôle de Phèdre, dans la tragédie de Racine :

Malheureuſe ! quel mot eſt ſorti de ta bouche ?

Ce vers peut ſe déclamer de façon que la voix élevée ſur la première ſyllabe de *màlheureuſe*, s'abaiſſe ſur les trois dernières ; que la voix ſe relève ſur la première de *quèl mot*, & deſcende ſur la ſeconde ; & qu'elle remonte ſur la troiſième de ce nombre, *eſt ſortì*, & retombe ſur la fin du vers.

Màlheureuſe ! quèl mot eſt ſortì de ta bouche ?

On peut auſſi, & peut-être auſſi bien, le déclamer dans une modulation contraire, en abaiſſant les ſyllabes que nous venons d'élever, & en élevant celles que nous avons abaiſſées.

Malheurèuſe ! quel mòt eſt sòrti de ta bouche ?

Le choix de ces intonations fait partie de l'art de la prononciation théâtrale & oratoire ; & l'on ſent bien que s'il y avoit dans la langue un *accent* proſodique déterminé & invariable, le choix des into-

nations n'auroit plus lieu, ou ſeroit ſans ceſſe contrarié par l'*accent*.

La nature, dit Cicéron, comme ſi elle eût voulu moduler la parole, a mis dans chaque mot une voyelle aiguë, & le plus loin qu'elle l'ait placée en deçà de la finale, c'eſt à la pénultième (*a*). Cela eſt difficile à entendre pour nous, ſi cet *accent* étoit immuable. Mais ce que je vois clairement dans Quintilien, c'eſt que l'*accent* grave & l'*accent* aigu changeoient ſouvent de place, pour favoriſer l'expreſſion. Dans les mots *quale & quantum*, par exemple, l'accentuation étoit différente pour l'interrogation ou l'exclamation, & pour la comparaiſon ſimple. C'eſt ce qui arrive dans notre langue, toutes les fois que, ſans altérer la proſodie, la prononciation peut indifféremment appuyer ou gliſſer, élever ou baiſſer le ton, ſur telle où telle autre ſyllabe : comme,

(*a*) *Ipſa enim natura, quaſi modularetur hominum orationem, in omni verbo poſuit acutam vocem, nec unâ plus, nec à poſtremâ ſyllabâ citra tertiam.*

par exemple, elle appuie ſur la première du mot *cruel*, dans l'accent du reproche tendre ; & ſur la dernière, dans l'accent de l'effroi : *crùel, que t'ai-je fait ? cruèl ! que dites-vous ?*

Cette facilité nous eſt donnée preſque par-tout où l'une des voyelles n'eſt pas muette ou abſolument brève, comme l'eſt la première des mots *deſir*, *douleur*, *mourir*, *retour*, dont la dernière ſeule peut être accentuée. Mais alors même rien n'empêche de les tenir toutes les deux à l'uniſſon, & de placer l'*accent*, ou en deçà ſur le mot qui précède, ou au delà ſur le mot ſuivant, comme dans ces exemples : *Impatièns deſirs. Mes hontèuſes douleurs. Je le pèrds ſans retour. Mourir sàns me venger !*

Ce qu'on appelle l'*accent* des provinces conſiſte, en partie, dans la quantité proſodique : le normand prolonge la ſyllabe que le gaſcon abrège. Il conſiſte encore plus dans les inflexions attachées, non pas aux ſyllabes des mots, mais aux mouvemens du langage : par exemple,

dans l'*accent* du gaſcon, du picard, du normand, l'inflexion de la ſurpriſe, de la plainte, de la prière, de l'ironie, n'eſt pas la même. Un gaſcon vous demande, *comment vous portez-vous ?* d'un ton gai, vif, & animé, qui ſe relève ſur la fin de la phraſe ; le normand dit la même choſe d'un ſon de voix languiſſant, qui s'élève ſur la penultième, & retombe ſur la dernière, à peu près du même ton que le gaſcon ſe plaindroit.

Ce que nous diſons de la langue françoiſe, doit s'entendre de toutes les langues vivantes : leur proſodie eſt dans la durée relative des ſyllabes ; leur *accent* eſt dans les inflexions de la parole, dans le fort & le foible de la voix, ſes modulations, ſes appuis, ſelon l'idée, le ſentiment, ou la paſſion qu'elle exprime, le mouvement de l'ame quelle imite ; mais d'*accent* proſodique adhérant aux ſons, immobile & invariable, aucune langue n'en peut avoir, ſans renoncer à toutes les nuances de l'expreſſion, qui doit pouvoir ſans ceſſe varier, & ſe plier dans tous les ſens.

L'art de bien parler, de bien réciter, ſoit pour l'acteur, ſoit pour l'orateur, conſiſte ſingulièrement à accentuer plus ou moins la parole, ſelon le genre d'élocution, & à l'accentuer toujours avec juſteſſe & ſobriété.

C'eſt l'*accent* qui donne du caractère à l'expreſſion; de l'eſprit, de la vérité, de la variété à la lecture; de la vie & de l'ame à la déclamation : mais il faut prendre garde de n'y pas mettre une fauſſe fineſſe, une fauſſe chaleur, ou une emphaſe déplacée : rien n'eſt plus ridicule que l'affectation qui fait un contre-ſens.

C'eſt au Barreau, dans la Chaire, au Théâtre que ces défauts ſe font le plus ſentir. Les juges ſont trop accoutumés, ou trop préoccupés de leurs fonctions, pour s'aperçevoir du ridicule que Racine a joué dans la comédie des Plaideurs. Mais on entend à l'audience des *car* auſſi aigus que celui de l'*Intimé*.

Une exagération non moins choquante de l'*accent* oratoire, ſubſiſte dans la Chaire. Il y a quelque temps que de l'endroit

droit le plus bruyant de Paris, on entendoit, dans une égliſe voiſine, les cris, les hurlemens d'un homme. On demanda ſi on l'exorciſoit ? Non, répondit quelqu'un, c'eſt lui qui exorciſe, & qui, pour chaſſer le démon de l'ame de nos philoſophes, demande le fer & le feu.

Dans la récitation comique, le naturel s'eſt aſſez conſervé ; mais le tragique, malgré l'exemple de Baron, de la Lecouvreur, de cette Clairon qui nous les rappeloit, n'a pu ſe corriger encore aſſez de ſes tons emphatiques ; & s'il prend l'*accent* naturel, il s'abaiſſe au plus trivial. *Voyez* DÉCLAMATION.

C'eſt une obſervation que j'ai entendu faire par un comédien qui avoit de l'eſprit & de la culture, & qui liſoit ſingulièrement bien, que dans le langage animé, ſur-tout dans le langage ou poétique ou oratoire, il y a toujours des mots frappans, où la force du ſens réſide ; & que c'eſt ſur ces mots que doit appuyer l'expreſſion. En effet, rien ne l'affoiblit tant que de la prodiguer ; & de même que,

dans un morceau d'éloquence ou de poéſie, un homme intelligent ne cherche pas à faire tout valoir; de même, dans un vers ou dans une période, il n'affectera pas de faire tout ſentir. Suppoſons, par exemple, que l'on récite ces beaux vers de Corneille:

Je les peins, dans le mèurtre à l'envi triomphans,
Rome entière noyée au sàng de ſes enfans,
Les uns aſsàſſinés dans les places publiques,
Les autres dans le sèin de leurs dieux domeſtiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par ſa fèmme en ſon lit égòrgé,
Le fils tout dégouttant du mèurtre de ſon père,
Et, ſa tête à la main, demandànt ſon ſalaire.

On voit que, malgré la plénitude & l'énergie continuelle de ces beaux vers, l'expreſſion portera naturellement ſur les mots qui ſont les grands traits de l'image, & s'appuiera ſur la ſyllabe de ces mots qui peut le mieux ſoutenir la voix.

C'eſt une des raiſons pour leſquelles il eſt vrai de dire, en général, que perſonne ne lit mieux un ouvrage que ſon auteur. Il arrive pourtant quelquefois

que, par l'envie de faire tout valoir, ou dans ſes vers ou dans ſa proſe, le lecteur pèſe ſur tous les mots ; & ſa lecture, à la fois maniérée & monotone, produit un effet tout contraire à celui qu'il s'eſt propoſé : il articule tout, & ne diſtingue rien : ſes couleurs n'ont plus de nuances ; nulle ombre ne les fait briller : il veut que tout ſoit en relief ; & il relève tout ſi bien, qu'il n'y a plus rien de ſaillant.

ACHÈVEMENT. Dans la poéſie dramatique, on appelle ainſi la concluſion qui ſuit l'événement par lequel l'intrigue eſt dénouée.

L'art du poète conſiſte à diſpoſer ſa fable, de façon qu'après le dénouement il n'y ait plus aucun doute, ni ſur les ſuites de l'action ni ſur le ſort des perſonnages. Dans Rodogune, par exemple, dès que le poiſon agit ſur Cléopâtre, tout eſt connu : ce vers,

Sauve-moi de l'horreur de mourir à leurs pieds,

finit tragiquement la pièce.

Mais ſouvent il n'en eſt pas ainſi ; & la cataſtrophe peut n'être pas aſſez tranchante, pour ne laiſſer plus rien attendre.

Britannicus eſt empoiſonné ; mais que devient Junie ? C'eſt cet éclairciſſement qui alonge & refroidit le cinquième acte de Britannicus.

L'action des Horaces eſt finie au retour d'Horace le jeune, & même avant ſa ſcène avec Camille. Cette ſcène & tout ce qui ſuit, fait une ſeconde action, dépendante de la première, & qui en eſt l'*achèvement*.

L'*achèvement* de Phèdre & celui de Mérope eſt long, mais il eſt paſſionné ; & il ne fait pas duplicité d'action, comme celui des Horaces.

Si l'*achèvement* a quelque étendue, il faut qu'il ſoit tragique, & qu'il ajoute encore aux mouvemens de terreur ou de pitié que la cataſtrophe a produits.

Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, après s'être reconnu pour le meurtrier de ſon père & pour le mari de ſa mère, & s'être crevé les yeux de déſeſpoir, eſt

encore plus malheureux lorſqu'on lui amène ſes enfans.

Le poète françois n'a pas oſé riſquer ſur notre ſcène ce dernier trait de pathétique : il a fini par des fureurs. Œdipe, les yeux crevés & encore ſanglans, étoit ſouffert ſur un théâtre immenſe ; ſur nos petits théâtres, il eût révolté. Le tragique, en s'affoibliſſant, a obſervé les lois de la perſpective ; & pour ſavoir juſqu'à quel degré on peut pouſſer le pathétique du ſpectacle, il faut en meſurer le lieu.

Comme l'*achèvement* doit être terrible ou touchant dans la Tragédie, il doit être plaiſant dans la Comédie, & d'une extrême vivacité. Pour peu qu'il ſoit lent, il eſt froid. C'eſt un défaut qu'on reproche à Molière.

Le poème épique eſt ſuſceptible d'*achèvement*, comme le poème dramatique ; &, comme lui, il peut s'en paſſer.

L'*achèvement* de l'Iliade eſt long, & trop long, quoiqu'il renferme le plus beau morceau du poème, la ſcène de Priam aux pieds d'Achille. L'*achèvement*

de l'Odiſſée eſt traînant, quoique plus animé que tout le reſte du poème. L'Enéide finit au moment de la cataſtrophe: dès que Turnus eſt mort, le ſort des Troyens eſt décidé; & l'on ne demande plus rien.

Quelques Critiques ont prétendu que l'Enéide étoit tronquée. Ils auroient voulu voir Enée donnant des lois au Latium. Ces Critiques ne ſavent pas que, lorſqu'on ceſſe de douter & de craindre, on ceſſe de s'intéreſſer, & que l'action doit finir au moment que l'intérêt ceſſe, ſans quoi tout le reſte languit. Rien de plus importun que le faux bel-eſprit, quand il veut juger le génie. *Voyez* DÉNOUEMENT, INTRIGUE, &c.

ACTE. Voſſius, en marquant la diviſion d'une pièce de théâtre en cinq *actes*, nous dit que dans le premier on expoſe, que dans le ſecond on développe l'intrigue, que le troiſième doit être rempli d'incidens qui forment le nœud, que le quatrième prépare les moyens du dé-

nouement, auquel le cinquième doit être uniquement employé.

Et ſi la fable eſt telle, qu'une ſcène l'expoſe, & qu'un mot la dénoue, comme il arrive quelquefois, que devient la diviſion de Voſſius ?

Quelle eſt la tragédie, la comédie bien compoſée, dont le nœud ne commence qu'au troiſième *acte*, & dont le cinquième *acte* en entier ſoit employé à dénouer ?

Le nœud eſt la partie de l'intrigue qui doit occuper le plus d'eſpace. C'eſt comme un labyrinthe, dont l'expoſition fait l'entrée, & le dénouement la ſortie.

Les poètes habiles dans leur art commencent le nœud le plus tôt poſſible, & le prolongent de même, en le ſerrant de plus en plus. *Voyez* INTRIGUE.

Avant la fin du premier *acte* de l'Iphigénie en Aulide, la ſituation a changé deux fois, en devenant toujours plus tragique : .

Non, tu ne mourras point, je n'y puis conſentir....
Et ſi ma fille vient, je conſens qu'on l'immole.....
Je cède, & laiſſe aux dieux opprimer l'innocence....

Iphigénie eſt arrivée, Achille demande ſa main, & Calchas demande ſon ſang : voilà déjà le nœud formé. C'eſt le modèle des gradations que le péril, le malheur, la crainte, la pitié, l'intrigue, en un mot, doit avoir.

En effet, qu'eſt-ce qu'un *acte* ? Son nom l'exprime : un degré, un pas de l'action. C'eſt par cette diviſion de l'action totale en degrés que doit commencer le travail du poète, ſoit dans la Tragédie, ſoit dans la Comédie, lorſqu'il en médite le plan.

Il s'agit, par exemple, de démaſquer Tartuffe, ou de le voir, maître de la maiſon, diviſer le fils & le père, dépouiller l'un, amener l'autre à lui donner tout ſon bien & la main de ſa fille. Que fait Molière dans ſon premier *acte* ? Il met ſous nos yeux le tableau de cet intérieur domeſtique. L'aſcendant que Tartuffe a ſur l'eſprit d'Orgon, la prévention aveugle de celui-ci & de ſa ſœur en faveur d'un fourbe hypocrite, & la mauvaiſe opinion qu'a de lui tout le reſte de

la famille, ſe manifeſtent dès la première ſcène : le combat s'engage ; l'action commence avec chaleur.

Dès le ſecond *acte*, après avoir tiré, de la bouche d'Orgon lui-même, l'aveu de ſon aveuglement pour le fourbe qui le détache de ſes enfans & de ſa femme, & qui, d'un homme foible & bon, fait un homme dénaturé, Molière lui fait déclarer que Tartuffe eſt l'époux qu'il deſtine à ſa fille : celle-ci n'oſe refuſer ; & de là l'incident comique qui fait la querelle des deux amans.

Dans le troiſième *acte*, au moment que Damis croit pouvoir confondre Tartuffe, & que l'on touche au dénouement, l'adreſſe du fourbe & la ſimplicité d'Orgon reſſerrent le nœud de l'intrigue, & l'intérêt redouble par la réſolution que vient de prendre Orgon, pour punir ſes enfans, de donner ſon bien à Tartuffe.

Dans le quatrième *acte*, Tartuffe eſt enfin démaſqué & confondu aux yeux d'Orgon ; mais tout à coup le fourbe s'arme contre ſon bienfaiteur des bienfaits

même qu'il en a reçus ; & par ſes menaces, fondées ſur un abus de confiance, il met l'alarme dans la maiſon.

Dans le cinquième *acte*, le trouble & l'inquiétude augmentent juſqu'au moment de la révolution ; & s'il y a quelque choſe à déſirer, c'eſt un peu moins de négligence dans les détails des dernières ſcènes, & un peu plus de développement & de vraiſemblance dans les moyens.

Les miſérables Critiques, en déprimant le dénouement du Tartuffe, ne ceſſent de rappeler ce vers :

Remettez-vous, Monſieur, d'une alarme ſi chaude ;

& ils oublient qu'ils parlent avec dériſion du chef-d'œuvre du théâtre comique, d'une pièce à laquelle tous les ſiècles n'ont rien à comparer, & qui ſera peut-être trois mille ans ſans rivale, comme elle a été ſans modèle.

L'analyſe de cette pièce, relativement aux progrès de l'action, ſuffit pour indiquer les degrés qu'on doit pratiquer d'*acte* en *acte* & de ſcène en ſcène. Si

l'action ſe repoſe deux ſcènes de ſuite dans le même point, elle ſe refroidit. Il faut qu'elle chemine comme l'aiguille d'une pendule. Le dialogue marque les ſecondes, les ſcènes marquent les minutes, les *actes* répondent aux heures. C'eſt pour n'avoir pas obſervé ce progrès ſenſible & continu, que l'on s'eſt ſi ſouvent trouvé à froid. On eſpère remplir les vides par des détails ingénieux : mais l'intérêt languit ; & l'on peut dire de l'intérêt, ce qu'un poète célèbre à dit de l'ame, que *c'eſt un feu qu'il faut nourrir, & qui s'éteint s'il ne s'augmente.*

L'uſage établi de donner cinq *actes* à la Tragédie, n'eſt ni aſſez fondé pour faire loi, ni aſſez dénué de raiſon pour être banni du théâtre. Quand le ſujet peut les fournir, cinq *actes* donnent à l'action une étendue avantageuſe : de grands événemens y trouvent place ; de grands intérêts & de grands caractères s'y développent en liberté ; les ſituations s'amènent, les incidens s'annoncent, les ſentimens n'ont rien de bruſque & de heurté ; le

mouvement des paſſions a tout le temps de s'accélérer, & l'intérêt de croître juſqu'au dernier degré de pathétique & de chaleur. On a éprouvé que l'ame des ſpectateurs peut ſuffire à l'attention, à l'illuſion, à l'émotion que produit un ſpectacle de cette durée ; & ſi l'action de la Comédie ſemble très-bien s'accommoder de la diviſion en trois *actes*, l'action de la Tragédie ſemble préférer la diviſion en cinq *actes*, à cauſe de ſa majeſté, & des grands reſſorts qu'elle veut pouvoir faire agir.

Mais le ſujet peut être naturellement tel que, ne donnant lieu qu'à deux ou trois ſituations aſſez fortes, il ne ſoit ſuſceptible auſſi que de deux degrés, & de deux repos de l'action. Alors faut-il abandonner ce ſujet, s'il eſt pathétique, intéreſſant, & fécond en beautés ? ou faut-il le charger d'incidens & de ſcènes épiſodiques ? Ni l'un ni l'autre. Il faut donner à l'action ſa juſte étendue, ſuivre la loi de la nature, préférable à celle de l'art ; & le Public, qui ſe plaindroit qu'on s'eſt éloigné de l'uſage, ſeroit le tyran du gé-

nie & l'ennemi de ſes propres plaiſirs.

Il en eſt de même de la diviſion en deux *actes* pour de petites comédies: elle n'eſt pas bien favorable; mais la nature du ſujet, heureux d'ailleurs, peut l'exiger; & rien de ce qui peut plaire ne doit être interdit aux arts.

Eſchyle, l'inventeur de la Tragédie, avoit négligé de la diviſer en *actes*. Il y a bien dans ſes pièces des intervalles occupés par le chœur, mais ſans diviſions ſymétriques; & lorſqu'on a voulu y en mettre, on a coupé l'action dans des endroits où évidemment elle étoit continue, comme du quatrième au cinquième *acte* du *Prométhée*. Dans la ſuite, les poètes grecs ſe ſont preſcrit la diviſion en cinq *actes*; mais on voit que les intermèdes étoient occupés par le chœur; & ſi l'on baiſſoit la toile à la fin des *actes*; ce n'étoit guère que dans le cas où le changement de lieu exigeoit un changement de décoration.

Dans les intervalles des *actes*, le théâtre reſte vacant; mais l'action ne laiſſe

pas de continuer hors du lieu de la ſcène ; & lorſqu'elle eſt bien diſtribuée & développée avec ſoin, l'on ſait d'un *acte* à l'autre ce qui s'en eſt paſſé.

Quant à la durée, il ſuffit qu'il n'y ait pas entre les *actes* une inégalité trop ſenſible ; & l'étendue de chacun ſe trouve ainſi proportionnée à celle de la pièce, qui, chez nous, peut aller de douze à dix-huit cents vers. *Voyez* ENTR'ACTE.

ACTION. Pour avoir une idée nette & préciſe de l'*action* du poème dramatique ou épique, il faut la conſidérer ſous deux points de vue, ou plutôt diſtinguer deux ſortes d'*action*.

L'*action* finale d'un poème eſt un événement à produire ; l'*action* continue eſt le combat des cauſes & des obſtacles qui tendent réciproquement, les unes à produire l'événement, & les autres à l'empêcher, ou à produire eux-mêmes un événement contraire.

Dans la tragédie de Britannicus, la mort de ce prince eſt l'*action* finale : la

jalouſie de Néron, ſon mauvais naturel, ſa paſſion pour Junie, la ſcélérateſſe de Narciſſe en ſont les cauſes ; la vertu de Burrhus, l'autorité d'Agrippine, un reſte de reſpect pour elle & de crainte pour les romains, l'horreur d'un premier crime, en ſont les obſtacles ; & le combat ſe paſſe dans l'ame de Néron.

Ainſi, l'*action* d'un poème peut ſe conſidérer comme une ſorte de problême, dont le dénouement fait la ſolution.

Dans ce problême, tantôt l'alternative ſe réduit à réuſſir, ou à manquer l'entrepriſe, comme dans l'*Enéide* ; tantôt le ſort eſt en balance entre deux événemens, tous les deux funeſtes, comme dans l'*Œdipe* ; ou l'un heureux & l'autre malheureux, comme dans l'*Odiſſée* & l'*Iphigénie en Tauride*. Ceci demande à être développé.

Les Troyens s'établiront-ils, ou ne s'établiront-ils pas en Italie ? voilà le problême de l'*Énéide*. On voit que, du côté d'Énée, le mauvais ſuccès ſe réduit à abandonner un pays qui n'eſt pas le

ſien : la deſtinée des Troyens ne ſeroit pas remplie, Rome ne ſeroit pas fondée ; mais ce malheur n'a jamais pu intéreſſer réellement que les Romains. La ſituation, du côté de Turnus, eſt d'un intérêt plus univerſel & plus fort : il s'agit pour lui de vaincre, ou de périr, ou de ſubir la honte de ſe voir enlever ſa femme & les États de ſon beau-père : auſſi les vœux ſont-ils en faveur de Turnus.

Dans l'*Odiſſée*, il ne s'agit pas ſeulement qu'Ulyſſe retourne à Itaque, ou qu'il périſſe dans ſes voyages, ou qu'il ſoit retenu dans l'iſle de Circé, ou dans celle de Calypſo : cet intérêt, perſonnel à un héros froidement ſage, nous toucheroit foiblement. Mais ſon fils, jeune encore, eſt ſous le glaive ; ſa femme eſt expoſée aux violences des pourſuivans ; ſon père eſt au bord du tombeau, incapable de s'oppoſer à leur criminelle inſolence ; ſon iſle eſt dévaſtée, ſon palais ſaccagé, ſon peuple & ſa famille en proie à des tyrans : ſi Ulyſſe revient, il peut tout ſauver ; tout eſt perdu, s'il ne revient pas : voilà

voilà tous les grands intérêts du cœur humain réunis en un ſeul ; & c'eſt le plus parfait modèle de l'action dans l'Epopée.

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, Oreſte, pourſuivi par les furies, en ſera-t-il délivré ou non ? ſera-t-il reconnu par ſa ſœur, avant d'être immolé ; ou l'immolera-t-elle avant de le connoître ? enlevera-t-il la ſtatue de Diane ; ou ſera-t-il égorgé aux pieds de ſes autels ? L'événement peut être heureux ou malheureux ; & plus l'alternative en eſt preſſante, plus elle eſt ſuſceptible des grands mouvemens de la crainte & de la pitié.

Dans l'*Œdipe*, la peſte achevera-t-elle de déſoler les états de Laïus ; ou le meurtrier de ce roi ſera-t-il reconnu dans ſon fils & dans le mari de ſa femme ? Voilà les deux extrémités les plus effroyables, & l'alternative la plus tragique qu'il ſoit poſſible d'imaginer. Le défaut de cette fable, s'il y en a un, c'eſt de ne laiſſer voir aucun milieu entre ces deux malheurs extrêmes, & de ne pas permettre à l'eſpérance de ſe mêler avec la terreur.

Je laiſſe à balancer les avantages de cette fable terrible & touchante d'un bout à l'autre, ſans aucune eſpèce de ſoulagement pour l'ame des ſpectateurs, avec la fable de l'Iphigénie en Tauride, où quelques rayons incertains d'une eſpérance conſolante brillent par intervalles, & laiſſent entrevoir une reſſource dans les malheurs & les dangers dont on frémit : je veux ſeulement faire voir que tout ſe réduit à ces deux problêmes, l'un ſimple, & l'autre compliqué. Celui-ci, en faiſant paſſer l'ame des ſpectateurs par de continuelles viciſſitudes, varie ſans ceſſe les mouvemens de la terreur & de la pitié; l'autre les ſoutient & les preſſe, en faiſant faire à l'intérêt le même progrès qu'au malheur.

De cette définition de l'*action*, conſidérée comme un problême, il ſuit d'abord qu'il eſt de ſon eſſence d'être douteuſe & incertaine, & de l'être juſqu'à la fin : car ſi l'action eſt telle qu'il n'y ait pas deux façons de la terminer, & que l'événement qui ſe préſente naturel-

lement à la prévoyance des ſpectateurs, ſoit le ſeul moralement poſſible, il n'y a plus d'alternative, & par conſéquent plus de balancement entre la crainte & l'eſpérance : tout ſe paſſe comme on l'a prévu ; & s'il arrive une révolution, ou elle a beſoin d'une cauſe ſurnaturelle, comme dans le Philoctète de Sophocle, ou elle manque de vraiſemblance, comme dans le Cid. C'eſt un effort de l'art, qu'on n'a pas aſſez admiré dans le Télémaque, d'avoir, par la ſeule force de l'éloquence d'Ulyſſe, rendu naturel & vraiſemblable le retour de Philoctète, que Sophocle avoit jugé lui-même impoſſible ſans l'apparition d'Hercule. A l'égard du Cid, Corneille n'a ſu d'autre moyen d'en terminer l'intrigue, que de ne pas décider la révolution.

D'un autre côté, ſi, dans les poſſibles, l'*action* avoit deux iſſues, mais que, par la mal-adreſſe du poète & la prévoyance des ſpectateurs, le problême fût réſolu dans leur opinion avant le dénouement, il n'y auroit plus d'inquiétude ; & il ne

faut pas croire que l'art de rendre l'événement douteux & de laiſſer le ſpectateur dans ce doute, ne ſoit utile qu'une fois. L'illuſion théâtrale conſiſte à faire oublier ce qu'on ſait, pour ne penſer qu'à ce qu'on voit. J'ai lu Corneille; je ſais par cœur le cinquiéme acte de Rodogune; mais j'en oublie le dénouement; & à meſure que la coupe empoiſonnée approche des lèvres d'Antiochus, je frémis, comme ſi je ne ſavois pas que Timagène arrive. Ayez ſeulement ſoin que, dans l'*action* même, rien ne trahiſſe le ſecret de la derniere révolution; j'aurai beau le ſavoir d'ailleurs, je me le diſſimulerai, pour me laiſſer jouir du plaiſir d'être ému : effet inexplicable, & pourtant bien réel, de l'illuſion théâtrale. Mais autant la ſolution doit être cachée, autant les termes oppoſés où l'*action* peut aboutir, doivent être marqués & mis en évidence. Je n'en excepte qu'une ſorte de fable : c'eſt lorſqu'entre deux malheurs, dont il ſemble que l'un ou l'autre doive arriver inévitablement, il y a pourtant

un moyen de les éviter tous deux, & qu'on a deſſein de tirer, par cette heureuſe révolution, les perſonnages intéreſſans du double péril qui les preſſe. Ce moyen doit être caché comme l'iſſue du labyrinthe : mais tout ce qu'il y a de funeſte à craindre, doit être connu, & le plutôt poſſible. Que, dès le premier acte d'Œdipe, par exemple, le ſpectateur fût inſtruit qu'Œdipe eſt l'aſſaſſin de ſon père & le mari de ſa mère ; dès ce moment, tous les efforts de ce malheureux prince, pour découvrir le meurtrier de Laïus, feroient frémir ; & l'approche des incidens qui ameneroient les reconnoiſſances, rempliroient les eſprits de compaſſion & de terreur. On peut rendre raiſon par-là de ce qui arrive aſſez ſouvent, qu'une pièce fait plus d'impreſſion la ſeconde fois que la première.

De notre définition, il ſuit encore, que plus les événemens oppoſés ſont extrêmes, plus l'alternative de l'un à l'autre a d'importance & d'intérêt. Si, d'un côté, il y va de l'excès du bonheur, & de

l'autre, de l'excès du malheur, comme dans l'Iphigénie en Tauride & dans la Mérope, la ſolution du problême eſt bien plus intéreſſante que lorſqu'il ne s'agit que d'un malheur plus ſenſible, ou d'un bonheur foiblement ſouhaité. Par exemple, dans Polieucte, ſuppoſons que Pauline fût paſſionnément amoureuſe de ſon époux; le problême ſeroit bien plus terrible, & la ſituation de Pauline bien plus cruelle & plus touchante. Corneille, en la faiſant amoureuſe de Sévère, a évidemment préféré l'intérêt de l'admiration à celui de la terreur & de la pitié : en quoi il a obéi à ſon génie, & compoſé une fable plus étonnante & moins tragique.

Dans la Comédie, même alternative : l'intérêt conſiſte, 1°. à faire ſouhaiter que le ridicule, puni par lui-même, ſoit à la fin livré à la riſée & au mépris; 2°. à faire naître une curioſité inquiète, & une vive impatience de voir par quel moyen ce qu'on ſouhaite arrivera. L'Avare épouſera-t-il Marianne, ou la cédera-t-il à

ſon fils ? Tartuffe ſera-t-il confondu & démaſqué aux yeux d'Orgon, ou jouira-t-il de ſa fourberie ? Voilà le problême à réſoudre. Au lieu du trouble & du danger qui règne dans la Tragédie, c'eſt l'agitation des querelles domeſtiques ; au lieu des revers, ce ſont les mépriſes ; au lieu du pathétique, c'eſt le ridicule : mais le combat des intérêts, le choc des incidens eſt le même dans les deux genres, pour amener, en ſens contraire, deux événemens oppoſés. Obſervons ſeulement que, dans le comique, ſi le malheur eſt grave, il ne doit être craint que par les perſonnages : les ſpectateurs doivent au moins ſe douter qu'il n'en ſera rien : c'eſt une différence eſſentielle entre les deux genres, & peut-être le ſeul artifice qui manque à l'intrigue du Tartuffe, dont le dénouement n'eût rien perdu à être un peu plus annoncé.

L'intérêt du poète, en effet, n'eſt pas, dans le comique, de tenir le ſpectateur en peine, mais bien les perſonnages : car il s'agit de divertir les témoins aux

dépens des acteurs ; & à moins d'être de la confidence, il n'eſt guère poſſible de ſe divertir d'une ſituation auſſi affligeante que celle qui précède la révolution du cinquième acte du tartuffe. Peut-être Molière a-t-il voulu que le ſpectateur, ſaiſi de crainte, fût ſérieuſement indigné contre le fourbe hypocrite : mais ce trait de force, placé dans une pièce où le vice le plus odieux eſt démaſqué, ne tire point à conſéquence ; & en général, dans le vrai comique, un danger qui feroit frémir, s'il étoit réel, ne doit pas être ſérieux : il faut au moins laiſſer prévoir que celui qui en eſt menacé, en ſera quitte pour la peur.

Si la définition que je viens de donner de l'*action*, ſoit épique, ſoit dramatique, eſt juſte, comme je le crois, on a eu tort de dire que l'*action* du poëme de Lucain manque d'unité ; on a eu plus grand tort de dire que les poèmes d'Homère n'ont que l'importance des perſonnages, & non pas celle de l'*action*.

Il n'y a pas de problême plus ſimple

que celui-ci : *A qui reſtera l'empire du monde ? Sera-ce au parti de Pompée & du Sénat ? ſera-ce au parti de Céſar ?* Or, dans le poème de la Pharſale, tout ſe réduit à cette alternative ; & jamais *action* n'a tendu plus directement à ſon but. On a déjà vu qu'un modèle admirable de l'*action* épique eſt le ſujet de l'Odiſſée. Celui de l'Iliade eſt moins intéreſſant ; mais par ſon influence & comme événement, il eſt d'une extrême importance. La colère d'Achille va-t-elle ſauver Troye, & forcer les grecs à lever le ſiège & à s'en retourner honteuſement dans leur pays ? ou, par quelque révolution imprévue, Achille, appaiſé & rendu à la Grèce, va-t-il précipiter la perte des troyens & la vengeance des Atrides ? Voilà le problême de l'Iliade ; & la mort de Patrocle en eſt la ſolution.

Qu'eſt-ce donc qu'on a voulu dire, en reprochant à l'action de ce poème & à celle de l'Odiſſé, de manquer d'importance ? & qu'a-t-on voulu dire encore, en donnant pour des différences, entre

l'*action* épique & l'*action* dramatique, ce qui convient également à toutes les deux? *La ſolution des obſtacles eſt*, dit-on, *ce qui fait le dénouement; & le dénouement peut ſe pratiquer de deux manières: ou par une reconnoiſſance, ou ſans reconnoiſſance; ce qui n'a lieu que dans la Tragédie.* Et pourquoi pas dans le poème épique? Celui-ci, comme l'a très-bien vu Ariſtote, n'eſt que la Tragédie en récit.

L'*action* de l'Epopée *eſt* ſans doute *un exemple*, mais non pas un exemple à ſuivre: &, comme celle de la Tragédie, elle eſt tantôt l'exemple du malheur attaché au crime, à l'imprudence, aux paſſions humaines; tantôt l'exemple des vertus, & du ſuccès qui les couronne, ou de la gloire qui les ſuit.

L'Epopée eſt une tragédie, dont l'action ſe paſſe dans l'imagination du lecteur. Ainſi, tout ce qui, dans la Tragédie, eſt préſent aux yeux, doit être préſent à l'eſprit dans l'Épopée. Le poète eſt lui-même le décorateur & le machiniſte; &

non ſeulement il doit retracer dans ſes vers le lieu de la ſcène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'*action*, en un mot, tout ce qui tomberoit ſous les ſens, ſi le poème étoit dramatique.

Il y a ſans doute, pour cette imitation en récit, du déſavantage du côté de la chaleur & de la vérité; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur & de la magnificence du ſpectacle, du côté de l'étendue & de la durée de l'*action*, du côté de l'abondance & de la variété des incidens & des peintures.

Dans la Tragédie, le lieu phyſique du ſpectacle oppoſe ſes limites à l'eſſor de l'imagination; elle y eſt comme empriſonnée: dans le poème épique, la penſée du lecteur s'étend au gré du génie du poète, & embraſſe tout ce qu'il peint: mille tableaux qui ſe ſuccèdent dans les deſcriptions de Virgile, ſe ſuccèdent auſſi dans ma penſée; & en les liſant, je les vois.

Le poëte épique, à cet égard, eſt bien plus heureux que le poëte dramatique.

Combien celui-ci ne ſe trouve-t-il pas reſſerré ſur le théâtre même le plus vaſte, lorſqu'il ſe compare à ſon rival, qui n'a d'autres bornes que celle de la nature, qu'il franchit même quand il lui plaît ?

Un autre avantage de l'Épopée ſur la Tragédie, c'eſt l'eſpace de temps fictif qu'elle peut donner à ſon action. Dans un ſpectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures ; dans une intrigue dont la chaleur doit ſans ceſſe aller en croiſſant, parce qu'elle a pour objet une émotion qu'il ne faut pas laiſſer languir, le temps fictif ne peut guère s'étendre avec vraiſemblance au delà d'une révolution du ſoleil. Mais le temps de l'Épopée n'a de bornes que celles de l'*action*, naturellement plus ou moins rapide, ſelon que le mouvement qui l'anime eſt plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du poète épique en liberté, ſoit pour le temps, ſoit pour les lieux, tandis que celui du poëte tragique eſt à la gêne.

La Tragédie eſt obligée de commencer dans le fort de l'*action*, & aſſez près du

dénouement pour laiſſer dans l'avant-ſcène tout ce qui ſuppoſe de longs intervalles. Son mouvement, accéléré d'acte en acte, eſt ſi continu, ſi rapide ; l'inquiétude qu'elle répand eſt ſi vive, & l'intérêt de la crainte & de la pitié ſi preſſant, que ce qu'on appelle épiſodes, c'eſt-à-dire, les circonſtances & les moyens de l'*action* s'y réduiſent preſque à l'étroit beſoin, ſans rien donner à l'agrément : au lieu que dans l'Epopée la chaîne de l'*action* étant plus longue & le deſſin plus étendu, les incidens, que je regarde comme la trame du tiſſu de la fable, peuvent l'orner & l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut-il, pour me faire entendre, une image plus ſenſible encore ? La Tragédie eſt un torrent qui briſe ou franchit les obſtacles ; l'Épopée eſt un fleuve majeſtueux qui ſuit ſa pente, mais dont la courſe vagabonde ſe prolonge par mille détours. On voit donc que la Tragédie l'emporte ſur l'Épopée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'*action* ; mais que l'Épopée l'emporte

ſur la Tragédie par la variété, la richeſſe, la grandeur, & la majeſté.

Tout ſujet qui convient à l'Epopée, doit convenir à la Tragédie, c'eſt-à-dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur, & la pitié : car s'il n'étoit pas aſſez intéreſſant pour la ſcène, il le ſeroit bien moins encore pour le récit, qui n'eſt jamais auſſi animé. C'eſt dans ce ſens-là qu'Ariſtote a dit que le fond des deux poèmes étoit le même. « Il faut, dit-il en parlant de l'Epopée, en dreſſer la fable, de manière qu'elle ſoit dramatique & qu'elle renferme une ſeule *action*, qui ſoit entière, parfaite, & achevée. Il y a, dit-il encore, autant de ſortes d'Epopées qu'il y a d'eſpèces de Tragédies ; car l'Épopée peut être ſimple ou implexe, morale ou pathétique ». Il ajoute, que « l'Épopée a les mêmes parties que la Tragédie ; car elle a ſes péripéties, ſes reconnoiſſances, ſes paſſions » ; d'où il il conclut que « l'Epopée ne diffère de la Tragédie que par ſon étendue & par la forme de ſes vers » : & il en donne

pour exemple, d'un côté le ſujet de l'Odiſſée dénué de ſes épiſodes, & tel qu'Homère l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre ; de l'autre, celui de l'Iphigénie en Tauride, avant d'être accommodé au théâtre, & tel qu'il dépendoit d'Euripide d'en faire un poème Epique ou un poème dramatique, à ſon choix.

En ſuivant ſon idée, pour la développer, eſſayons de diſpoſer le ſujet de l'Iphigénie, comme Euripide l'eût diſpoſé lui-même, s'il en eût voulu faire un poème en récit.

Oreſte, couvert du ſang de ſa mère & pourſuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a pouſſé au crime. Il embraſſe ſon autel, l'implore, lui offre un ſacrifice ; & l'oracle interrogé lui ordonne, pour expiation, d'aller enlever la ſtatue de Diane profanée dans la Tauride.

Oreſte prend congé d'Electre ; il ne veut pas que Pilade le ſuive : Pilade

ne veut point l'abandonner. Ce jeune prince quitte un père accablé de vieilleſſe, dont il eſt l'appui, une mère tendre dont il fait les délices, & qui tous deux l'encouragent, en le baignant de larmes, à ſuivre un ami malheureux. Oreſte, préſent à leurs adieux, ſe ſent déchirer le cœur aux noms de fils, de père, & de mère.

Il s'embarque avec ſon ami ; & ſi le petit voyage d'Ulyſſe & d'Énée eſt traverſé par tant d'obſtacles, quelles reſſources n'a pas ici le poëte pour varier celui d'Oreſte ? Qu'on s'imagine ſeulement qu'il s'embarque à ce même port de l'Aulide où l'on croit que ſa ſœur a été immolée ; qu'il traverſe la mer Égée, où ſon père & tous les héros de la Grèce ont été ſi long-temps le jouet des ondes ; qu'il la parcourt à la vue de Scyros, où l'on avoit caché le jeune Achille ; à la vue de Lemnos, où Philoctète avoit été abandonné ; à la vue de Lesbos, où les grecs avoient commencé de ſignaler leur vengeance ; à la

vue

vue du rivage de Troye, dont la cendre fume encore. Quelle carrière pour le génie du poëte !

Aux incidens naturels qui peuvent retarder tour à tour & favoriſer l'entrepriſe d'Oreſte, ajoutez la haîne des dieux ennemis du ſang d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les furies attachées aux pas d'Oreſte, & qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaiſirs ou dans le repos : tous ces agens ſurnaturels vont mêler à l'*action* du poëme un merveilleux déjà fondé ſur la vérité relative & adopté par l'opinion.

Cependant Thoas, épouvanté par la voix des dieux, qui lui annonce qu'un étranger lui arrachera le ſceptre & la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais ſort ou leur mauvais deſſein ameneront dans la Tauride, ſoient immolés ſur l'autel de Diane. Iphigénie en eſt la prêtreſſe ; elle a horreur de ces ſacrifices ; & après avoir employé tout ce que l'humanité a de plus tendre, & la religion

de plus touchant, pour fléchir l'ame du tyran : « Non, lui dit-elle, Diane n'eſt point une divinité ſanguinaire : & qui le ſait mieux que moi » ? Alors elle lui raconte comment, deſtinée elle-même à être immolée ſur ſon autel, elle en a été enlevée par cette divinité bienfaiſante. « Jugez, conclut Iphigénie, ſi Diane ſe plairoit à voir couler un ſang qu'elle ne demande pas, puiſqu'elle n'a pu voir répandre le ſang qu'elle avoit demandé par la voix même des oracles ». Le tyran perſiſte. Oreſte & Pilade abordent dans ſes états : ils ſont arrêtés, conduits à l'autel, & le poème eſt terminé par la tragédie d'*Euripide*, dont je n'ai fait juſqu'ici que développer l'avant-ſcène.

On voit, par cet exemple, que l'*action* de l'Epopée n'eſt que l'*action* de la Tragédie, plus étendue & priſe de plus loin.

Le Taſſe ne penſoit pas ainſi. *Il poema heroïco*, dit-il, *e una imitatione de* azione *illuſtre, grande, e perfetta, fatta nardo conan altiſſimo verſo, affine di mover*

gli animi con la maraviglia, e di giovar dilettando (*a*). Il regarde le merveilleux comme la ſource du pathétique de l'Epopée ; & laiſſant à la Tragédie la terreur & la pitié, il réduit le poème héroïque à l'admiration, le plus froid des ſentimens de l'ame. S'il eût mis ſa théorie en pratique, ſon poème n'auroit pas tant de charmes. Quelque admiration qu'inſpire l'héroïſme, quelque ſurpriſe que nous cauſe le merveilleux répandu dans les fables d'Homère, de Virgile, & du Taſſe lui-même, l'intérêt en ſeroit bien foible, ſans les épiſodes terribles & touchans qui le raniment par intervalles ; & ces poètes l'ont ſi bien ſenti, qu'ils ont eu recours, à chaque inſtant, à quelque nouvelle ſcène tragique. Retranchez de l'Iliade les adieux d'Andromaque & d'Hector, la douleur d'Achille ſur la mort de Patro-

(*a*) Le poème héroïque eſt l'imitation d'une *action* illuſtre, grande, & parfaite, racontée en vers d'un ton très-élevé, pour émouvoir les eſprits par le moyen du merveilleux, & pour rendre agréable une inſtruction ſolide.

cle, & ſon entrevue avec le vieux Priam; retranchez de l'Enéide les épiſodes de Laocoon & de ſes enfans, de Didon, de Marcellus, d'Euriale & de Pallas; retranchez de la Jéruſalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour & la douleur d'Armide; & voyez ce que devient l'intérêt de l'*action* principale, réduit à l'admiration que peut cauſer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. On ſe laſſe bientôt d'admirer des héros que l'on ne plaint pas, on ne ſe laſſe jamais de plaindre des héros qu'on admire & qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, ſoit épique ſoit dramatique, eſt donc la crainte & la pitié. Il eſt vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y ſuffit pas: *Concorre la miſeria delle* azioni *inſieme con la bonta di coſtumi.* (Le Taſſe.)

La règle la plus sûre dans le choix du ſujet de l'Epopée, eſt donc de le ſuppoſer au théâtre, & de voir l'effet qu'il y produiroit. S'il eſt vraiment tragique & théâtral, ſon intérêt ſe répandra ſur les

épiſodes ; au lieu que, s'il n'avoit rien de pathétique par lui-même, en vain les épiſodes ſeroient intéreſſans, chacun d'eux ne communiqueroit à l'*action* qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindroit à chaque inſtant, & qu'on ſeroit obligé de ranimer ſans ceſſe par quelque épiſode nouveau.

C'eſt, dira-t-on, donner à l'Epopée des bornes trop étroites, que de la réduire aux ſujets tragiques. Mais l'on verra que, ſans compter la Tragédie grèque, celle, dis-je, où tout ſe conduit par la fatalité, j'en ai diſtingué trois genres, dans leſquels ſont compris, je crois, tous les intérêts du cœur humain. Si ce n'eſt pas l'homme en proie à ſes paſſions, ce ſera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur ou pourſuivie par le crime ; ce ſera la bonté mêlée de foibleſſe, entourée des piéges du plaiſir & du vice, & obligée d'immoler ſans ceſſe de doux penchans à de triſtes devoirs. Or il y a peu de ſujets intéreſſans qui ne reviennent à l'une de ces trois ſituations, ou, mieux encore, à

quelqu'une de celles qui réſultent de leur mélange.

L'*action* de la Tragédie doit être importante & mémorable; de même, & plus eſſentiellement encore, celle de l'Epopée. Or cette importance conſiſte dans la grandeur des motifs & dans l'utilité de l'exemple.

Mais il faut bien ſe ſouvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections perſonnelles; & dans une *action* publique, quelque importante qu'elle ſoit, il eſt plus avantageux qu'on ne penſe d'introduire, de temps en temps, des épiſodes pris dans la claſſe des hommes obſcurs: leur ſimplicité, noblement exprimée, a quelque choſe de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros faſſe de grandes choſes, on s'y attendoit, on n'en eſt point ſurpris: mais que d'une ame vulgaire naiſſent des ſentimens ſublimes, la nature, qui les produit ſeule, s'en applaudit davantage; & l'humanité ſe complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjuration de Portugal, n'eſt pas celui où tout un peuple, armé dans un inſtant, ſe ſoulève & briſe ſes chaînes; mais celui où une femme obſcure paroît tout à coup, avec ſes deux fils, au milieu de l'aſſemblée des conjurés, tire deux poignards de deſſous ſa robe, les remet à ſes deux enfans, & leur dit: «Ne me les » rapportez que teints du ſang des Eſ» pagnols». Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchans que la plupart de ceux que conſacre l'Hiſtoire, demeurent plongés dans l'oubli! & quel tréſor pour la Poéſie, ſi elle avoit ſoin de les recueillir!

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'Epopée, l'*action* principale doit ſe terminer à une moralité, dont elle ſoit le développement; & plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. *Voyez* MORALITÉ.

Un effet naturel de l'*action* dramatique, c'eſt de produire la pantomime: mais la

pantomime n'eſt pas l'*action* ; & lorſque d'une pièce où il y a beaucoup de mouvemens, de tableaux, de jeu de théâtre, on dit qu'il y a beaucoup d'*action*, on tombe dans une mépriſe qui peut être de conſéquence.

Il y a un tragique d'incidens, comme il y a un comique de rencontres. Or le jeu de théâtre, qui réſulte de l'un & de l'autre, peut être ou pathétique ou plaiſant, & ne remplir l'objet ni de la Tragédie ni de la Comédie.

Le premier procédé de l'art de la Comédie, a été d'ajuſter enſemble des événemens propres à exciter le rire. Le premier procédé de la Tragédie a été de même de compoſer des tableaux propres à inſpirer la compaſſion ou la terreur. Mais ce moyen de l'art n'en étoit pas la fin ; & c'eſt à quoi l'art s'eſt mépris lui-même dans ſon enfance, lorſqu'il n'avoit encore l'idée ni de ſa puiſſance, ni de ſa dignité : c'eſt à quoi, dans ſa décadence, il ſe méprend encore, lorſque les grands talens, qui l'avoient porté à ſon comble,

n'exiſtent plus pour l'y ſoutenir, & que les grands principes du goût, oblitérés par de fauſſes opinions ou par de mauvaiſes habitudes, ont diſparu avec les grands talens.

Si une ſuite de ſurpriſes & de mépriſes divertiſſantes formoient ſeules la bonne Comédie, l'*Étourdi* & *le Cocu imaginaire* ſeroient préférables au *Miſanthrope ; le Baron d'Albicrac*, *la Femme juge & partie*, *le Légataire* ſeroient au moins à côté du *Tartuffe ;* les ſcènes nocturnes d'Arlequin & de Scapin ſeroient du bon comique. Si une ſuite d'incidens, de ſituations terribles ou touchantes, faiſoient la bonne Tragédie, pluſieurs de nos drames modernes l'emporteroient ſur *Athalie*, *Britannicus*, *Cinna ;* la meilleure des tragédies, au moins du côté de l'*action*, ſeroit celle dont on pourroit faire le tableau le plus capable d'émouvoir ; & les *Horaces*, d'où l'on n'a pu tirer qu'un ballet froid, confus, & vague, le céderoient à *Médée*, dont on a fait en pantomime un ſpectacle très-effrayant. Il n'en eſt pas ainſi. Pourquoi ? Et qu'eſt-ce

donc qui fait la beauté de l'*action* dramatique, indépendamment du tableau & du mouvement théâtral ? Je l'ai dit, l'*action* dramatique ſe paſſe dans l'ame des acteurs. Or pour ſe produire au dehors, & ſe rendre préſente à l'ame des ſpectateurs, elle a deux ſignes, la parole & le geſte. Ce qu'elle a de plus fort, mais de plus vague & de plus commun, frappe les yeux ; ce qu'elle a de ſublime, de délicat, & de profond, les traits de caractère, la peinture des mœurs, les nuances des ſentimens, les gradations, les alternatives, le mélange des intérêts, le choc des paſſions, leurs révolutions diverſes ne ſont pas des objets viſibles : le jeu muet peut les indiquer, mais ne les exprime jamais bien. L'*action* dramatique intéreſſera donc plus ou moins l'oreille ou les yeux, ſelon qu'elle ſera plus ou moins favorable à l'éloquence ou à la peinture.

Les impreſſions faites ſur l'ame par l'entremiſe de l'oreille, ſont plus *lentes* ; Horace l'a dit : mais, par-là même, elles peuvent être plus profondes & plus dura-

bles. Celles qui paſſent par les yeux, ſont vives, ſoudaines, rapides, mais par-là même fugitives. La penſée a des accroiſſemens ; la ſenſation n'en a pas : l'une germe dans les eſprits, l'autre eſt ſtérile & infructueuſe. Les yeux n'introduiſent que des ſenſations ; l'oreille tranſmet des penſées. Enfin les paſſions les plus pittoreſques & les plus remuantes ne ſont pas toujours celles d'où l'éloquence tire ſes plus beaux mouvemens, ſes plus belles gradations, ſes développemens les plus intéreſſans, ſes traits les plus ſublimes. Or c'eſt dans cette fécondité de l'*action* dramatique que ſa beauté réſide ; & c'eſt là ce qui la diſtingue de l'*action* pantomime, qui ne parle qu'aux yeux.

Un mouvement groſſier de jalouſie, de dépit, de fureur, peut s'exprimer ſans équivoque par le ſeul geſte & le jeu du viſage. Mais ces ſucceſſions graduées, ces réflexions, ces retours, ces contraſtes, ces mélanges de paſſions, en un mot, cette analyſe du cœur humain, qui fait la beauté inimitable des rôles de Didon,

d'Ariane, de Phèdre, d'Hermione, *&c.* tout cela, dis-je, n'eſt pas fait pour les yeux ; & c'eſt pourtant là le ſublime & le propre de l'*action*. Qu'on la réduiſe en pantomime, il n'y a plus rien que de commun. Aux yeux, la Phèdre de Racine ſeroit la même que celle de Pradon : elle ſeroit bien pis encore ; elle ſeroit la Phèdre de tel & de tel ſpectateur, qui, en s'expliquant le jeu muet de l'actrice, lui prêteroit ſes mœurs, ſes ſentimens, & ſon langage.

On a pu voir que, dans le ballet des *Horaces*, tout le génie de Corneille étoit perdu. Aucun des ſentimens, ni d'Horace le père, ni d'Horace le fils, ni de Camille, n'étoit rendu nettement, ni ne pouvoit l'être. Aſſurément ce n'eſt pas que l'*action* ne ſoit vive & tragique, ſurtout depuis la ſcène du *qu'il mourût*, juſques à la mort de Camille. Mais le moyen d'exprimer par le geſte les mouvemens de l'ame du vieil Horace & de ſa fille ? La pantomime eſt un canevas que chaque ſpectateur remplit dans ſa penſée. Or,

quand le parterre ſeroit plein d'hommes de génie, & d'un génie égal à celui de Corneille, ils ſeroient encore loin de ſuppléer à la méditation du poète dans le ſilence du cabinet. Il en eſt de même de la Comédie. Que ſeroit-ce que l'*action* muette du *Miſanthrope*, & même du *Tartuffe* ? On exprimeroit dans l'*Avare* l'enlèvement de la caſſette & le déſeſpoir d'Harpagon ; mais ſa ſcène avec Euphroſine, mais ſes perplexités ſur le dîner qu'il doit donner à Marianne, mais l'artifice qu'il emploie pour tirer de ſon fils l'aveu de ſon amour, mais leur rencontre chez l'uſurier ; ſont-ce-là des jeux de théâtre ? & cependant c'eſt de l'*action*. Rien de plus mouvant ſur la ſcène que le comique eſpagnol & italien ; Molière y renonça dès qu'il ſe ſentit du génie. Il reconnut que l'*action* comique tiroit ſa force & ſa beauté des mœurs ; & que, pour faire rire les honnêtes gens, c'étoit à l'eſprit qu'il devoit s'adreſſer, moins par les yeux que par l'oreille.

Le but de l'*action* dramatique, ſon uti-

lité, ſon attrait, ſon intérêt durable, eſt de corriger les mœurs par l'imitation des mœurs : c'eſt là le grand fruit du ſpectacle ; & ſans cela le plaiſir qu'on y éprouve, ſeroit puéril & momentané.

La belle contexture de l'*action* dramatique eſt donc un enchaînement de ſituations, qui donne lieu à mettre en évidence ou le danger de nos paſſions, ou le ridicule de nos foibleſſes, de nos travers, & de nos vices. Or tout cela demande des développemens que le geſte n'exprime point. Qu'on ſe rappelle les plus belles ſcènes de l'un & de l'autre théâtre : c'eſt l'éloquence qui en fait le prix ; & c'eſt la ſituation morale qui eſt la ſource de l'éloquence. C'eſt ce que ne ſentoit pas celui qui, après la déclaration de Phèdre à Hippolyte, diſoit à ſon voiſin : *Voilà bien des paroles perdues.* Ce mot renferme tout le ſyſtême de ceux qui mettent la pantomime à la place de l'éloquence des paſſions. Ils ont choiſi le genre qui leur étoit le plus commode : car il en eſt de l'art dramatique comme de l'art oratoire.

Où domine la pantomime, dit Ariſtote, *l'élocution demande peu de ſoin.* Mais avec ce talent de parler aux yeux, on peut être encore un médiocre orateur & un mauvais poète.

Je ne dis pas que la même *action* ne puiſſe en même temps parler aux yeux & à l'eſprit : ſi elle réunit ces deux moyens, l'impreſſion n'en eſt que plus vive ; & c'eſt peut être un avantage qu'on a trop ſouvent négligé. Mais je dis que le jeu de théâtre eſt, comme la parole, une façon de s'exprimer ; que l'un rend ce que l'*action* a de plus matériel, de plus commun, & de plus vague ; l'autre, ce qu'elle a de plus ſpirituel, de plus noble, de plus exquis ; que ni l'un ni l'autre de ces deux ſignes ne doit être pris pour la choſe, c'eſt-à-dire, pour l'*action* même ; & que, s'il faut choiſir, ou d'un ſpectacle plus intéreſſant à la vue qu'à la penſée, ou d'un ſpectacle plus intéreſſant à la penſée qu'à la vue, il n'y a point à balancer. Le premier aura ſon ſuccès, mais le ſuccès de la pantomime, après laquelle il ne reſte rien.

Ainſi, celui qui, après avoir rempli un canevas de pantomime, nous dira que ſa pièce eſt faite pour être jouée & non pour être lue, ſe placera lui-même dans le nombre des compoſiteurs de ballets.

Le ſpectacle n'eſt qu'un moyen de l'éloquence poétique ; & quoique ſon objet immédiat ſoit d'amuſer, de plaire, d'émouvoir, ce n'eſt point encore là ſa fin ultérieure : cette fin eſt de renvoyer le ſpectateur plus éclairé, plus ſage, meilleur, s'il eſt poſſible, au moins plus riche de penſées & de ſentimens vertueux.

Le plaiſir d'être ému ou réjoui, n'eſt que le miel dont on arroſe le bord du vaſe où eſt contenue la liqueur ſalutaire. Un peuple enfant ſuce le miel, & s'en tient là. Un peuple raiſonnable veut autre choſe qu'un amuſement ſtérile & frivole. L'un va rire à une mauvaiſe farce, ou s'attendrir à un mauvais drame : l'autre veut dans le ridicule une inſtruction qui l'avertiſſe, une leçon qui le corrige, au moins une peinture ingénieuſe & vraie, qui, en flattant ſa malignité, aiguiſe

guiſe ſon eſprit & perfectionne ſa raiſon. Il veut de même dans le pathétique un ſpectacle qui laiſſe des impreſſions utiles; qui lui élève l'eſprit & l'ame; qui l'occupe long-temps après, de ſouvenirs intéreſſans, de réflexions ſages, ou de grandes idées, en un mot, qui l'inſtruiſe en même temps qu'il l'attendrit.

AFFECTATION. Manière trop étudiée, trop recherchée de s'exprimer: vice ordinaire aux gens qu'on appelle *beaux parleurs.*

L'*affectation* eſt dans la penſée, dans l'expreſſion, dans le choix des mots, des tours, ou des images. Quand on a l'idée de l'*affectation* dans la contenance, dans la démarche, dans la parure, on a l'idée de l'*affectation* dans le ſtyle.

L'*affectation* eſt quelquefois juſques dans le ſoin trop marqué d'être naturel, dans la familiarité, dans la négligence.

L'*affectation* de Pline, de Voiture, de Balzac, de Le Maître, de Fontenelle, de la Motte, n'eſt pas la même.

Voiture, en parlant d'une expreſſion recherchée de Pline le jeune, « Ne m'avouerez-vous pas, dit-il, que cela eſt d'un petit eſprit, de refuſer un mot qui ſe préſente & qui eſt le meilleur, pour en aller chercher, avec ſoin, un moins bon & plus éloigné » ?

Cette critique ſemble annoncer l'homme du monde le plus naturel dans ſa façon de penſer & d'écrire. C'eſt pourtant ce même Voiture qui, écrivant à mademoiſelle Paulet, qu'il s'eſt embarqué ſur un navire chargé de ſucre, lui dit que, s'il vient à bon port, il arrivera *confit*, & que, ſi d'aventure il fait naufrage, il aura du moins la conſolation de mourir *en eau douce*. Le maréchal de Vivonne diſoit à ſon cheval, au paſſage du Rhin : *Jean le Blanc, ne ſouffrez pas qu'un général des galères ſoit noyé dans l'eau douce*. Mais ceci eſt de meilleur goût.

C'eſt ce même Voiture qui écrit à une femme : *Je crois que vous ſavez la ſource du Nil; & celle d'où vous tirez toutes les choſes que vous dites, eſt*

beaucoup plus cachée & plus inconnue.

C'eſt lui qui dit de Balzac : *Il a inventé un potage que j'eſtime plus que le panégyrique de Pline, & que la plus longue harangue d'Iſocrate.*

C'eſt lui qui, félicitant Godeau, des *fleurs* qui naiſſent dans ſon eſprit, lui dit qu'il en a reçu *un bouquet ſur des bords où il ne croît pas un brin d'herbe.* Et il ajoute : *L'Afrique ne m'a rien fait voir de plus nouveau que vos ouvrages : en les liſant à l'ombre de ſes palmes, je vous les ai toutes ſouhaitées, & en même temps que je me conſidérois avoir été plus avant qu'Hercule, je me ſuis vu bien loin derrière vous.*

C'eſt ce même Voiture qui écrivoit à Coſtar, qu'il vouloit s'abſtenir de recevoir de ſes lettres, à cauſe qu'on étoit en carême, & que, pour un temps de pénitence, *c'étoient de trop grands feſtins. Pour vous, vous pouvez ſans ſcrupule recevoir ce que je vous envoie*, ajoutoit-il ; *à peine ai-je de quoi vous faire une légère collation . . . . Je ne*

vous ſervirai que des légumes ; & dans le même ſens figuré, *vous faites des ſauces avec leſquelles on mangeroit des cailloux.*

Comment le même homme qui, dans ſon ſtyle, emploie des tours ſi recherchés, des jeux de mots ſi étudiés, des rapports ſi ſinguliers & ſi faux entre les idées, en un mot, une plaiſanterie ſi peu naturelle & ſi froide, comment peut-il être bleſſé de l'*affectation* de Pline le jeune, mille fois moins affecté que lui ? En voici la raiſon.

L'*affectation* de Voiture n'étoit pas celle qu'il reprochoit à Pline : il ne voyoit dans celui-ci que la recherche de l'expreſſion, ſans même être bleſſé du tour antithétique & artificiellement compaſſé que Pline avoit dans ſon éloquence. Mais ſi Pline avoit lu Voiture, il eût été bleſſé du rapport forcé des idées & des images qu'il emploie, & ſur-tout de la peine qu'il ſe donne pour traiter familièrement les grands ſujets, & plaiſamment les choſes les plus graves.

Balzac, dont l'*affectation* eſt encore

d'une autre ſorte, car elle conſiſte dans la recherche d'un ſtyle périodique & ſoutenu avec dignité; ou, comme il l'a dit de lui-même, dans *une gravité tendue & compoſée;* ou, comme Boileau en a jugé, *a ne ſavoir ni dire ſimplement les choſes, ni deſcendre de ſa hauteur;* Balzac ne laiſſe pas de donner auſſi quelquefois dans le faux bel-eſprit de Voiture.

Il écrit à un homme affligé : *Votre éloquence rend votre douleur vraiment contagieuſe; & quelle glace, je ne dis pas de Lorraine, mais de Norvège & de Moſcovie, ne fondroit à la chaleur de vos belles larmes?* Ce n'eſt point là de la froide plaiſanterie, comme dans Voiture, mais un ſérieux du plus mauvais goût.

Lorſque Balzac veut être galant, il eſt encore plus forcé que Voiture. Il écrit à Madame de Rambouillet, qui lui a envoyé des gants : *Quoique la grêle & la gelée aient vendangé nos vignes au mois de Mai; quoique les blés n'aient pas tenu ce qu'ils promettoient, & que*

la belle eſpérance des moiſſons ſe trouve fauſſe dans la récolte ; quoique les avenues de l'Epargne ſe ſoient rendues extrêmement difficiles, &c. *tous ces malheurs ne me touchent point : & vous êtes cauſe que je ne me plains, ni de l'inclémence du ciel, ni de la ſtérilité de la terre, ni de l'avarice de l'Etat. Par votre moyen, Madame, jamais année ne me fut meilleure ni plus heureuſe que celle-ci.* C'eſt dire, avec bien de l'emphaſe, qu'on eſt flatté d'avoir reçu des gants ; & il faut avouer que le ſtyle de Charleval, d'Hamilton, de Voltaire, dans le genre léger, eſt de meilleur goût que tout cela.

Le faux bel eſprit n'étoit naturel ni à Balzac, ni à Voiture. Balzac en prenoit le ton par complaiſance ; Voiture, par contagion, par vanité, par habitude : l'hôtel de Rambouillet l'avoit gâté. On dit qu'une lettre leur coûtoit ſouvent quinze jours de travail ; ils auroient mieux fait en un quart-d'heure, s'ils avoient bien voulu ſe donner moins de peine.

Balzac, ſtoïcien par humeur & par principes, avoit de l'élévation dans l'eſprit & dans l'ame. On trouve dans ſes lettres des mots digne de Montaigne.

Vous m'avouerez, dit-il à madame des Loges, *que l'abſence qui ſépare ceux qui vivent de ceux qui ne vivent plus, eſt trop courte pour mériter une longue plainte.*

Cela peut être mis à côté de ce grand mot cité par lui-même : *Il n'y a que la première mort, non plus que la première nuit, qui ait mérité de l'étonnement & de la triſteſſe.*

Il ne manquoit à Voiture qu'une ſociété moins gâtée du côté du goût, pour faire de lui un excellent écrivain. Voyez ſa lettre ſur la priſe de Corbie, où, d'un ſtyle véhément & ſimple, en donnant au cardinal de Richelieu de grandes louanges, il lui donne encore de plus grandes leçons. Quelle diſtance de cette lettre à ce qu'on admiroit de lui dans le cercle de Rambouillet !

C'eſt le mauvais goût de ce temps-là que Molière a tourné en ridicule dans

les *Précieuſes* & dans les *Femmes Savantes*, & dont il a dit, dans le *Miſanthrope*,

Ce n'eſt que jeux de mots, qu'*Affectation* pure;
Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

L'*affectation* eſt un prothée dont les métamorphoſes ſe varient à l'infini. Celle de l'avocat Le Maître & des orateurs de ſon temps, conſiſtoit à aller chercher, le plus loin qu'il étoit poſſible de leur ſujet, des figures & des exemples. Le Maître, dans ſon plaidoyer *pour une fille déſavouée*, dit que *ſon père a été pour elle un ciel d'airain, & ſa mère une terre de fer. Prendra-t-on*, dit-il encore, en parlant de la jalouſie du père, *pour un aſtre du ciel cette funeſte comète de l'air, ſi féconde en maux & en déſordres?* Il dit, en parlant des larmes que la mère laiſſa échapper en déſavouant ſa fille: *Cette partie ſi tendre* (le cœur) *étant bleſſée, pouſſe des larmes comme le ſang de ſa plaie.* Il dit de la jeune fille, que *le ſoleil de la providence s'eſt levé ſur*

elle ; que *ſes rayons, qui ſont comme les mains de Dieu, l'ont conduite.* Il dit, à propos des moyens qu'avoit employés un clerc pour ſéduire une ſervante, *Qui ne ſait que l'amour eſt le père des inventions ; qu'il anime dans l'Iliade toutes les actions merveilleuſes des héros ; que Sapho l'appeloit le grand architecte des paroles, & le premier maître de Rhétorique ; qu'Agathon le ſurnommoit le plus ſavant des dieux, & ſoutenoit qu'il n'étoit pas ſeulement poète, mais qu'il rendoit les amoureux capables de faire des vers ; que Platon a remarqué qu'Apollon n'a montré aux hommes à tirer de l'arc qu'à cauſe qu'il étoit bleſſé de la flèche de l'amour, ni enſeigné la Médecine qu'étant agité de cette violente maladie, ni inventé la divination que dans l'excès du même tranſport?* Quel uſage de l'eſprit & de l'érudition ! *Voyez* BARREAU.

L'*affectation* de Marivaux ne reſſemble ni à celle de Pline, ni à celle de Voiture, ni à celle de Balzac, ni à celle de Le Maître. Elle conſiſte, du côté de

la penſée, dans des efforts continuels de diſcernement, pour ſaiſir des traits fugitifs, ou des ſingularités imperceptibles de la nature ; & du côté de l'expreſſion, dans une attention curieuſe à donner aux termes les plus communs une place nouvelle & un ſens imprévu ; ſouvent auſſi, dans une continuité de métaphores familières & recherchées, où tout eſt perſonnifié, juſqu'à un *oui* qui a la *phyſionomie d'un non.* C'eſt un abus continuel de la fineſſe & de la ſagacité de l'eſprit.

On a été trop ſévère, lorſqu'on a dit de Marivaux, qu'*il s'occupoit à peſer des riens dans des balances de toile d'araignée :* mais lorſqu'on a dit de lui, *qu'en obſervant la nature avec un microſcope, il faiſoit voir des écailles ſur la peau*, on n'a dit que la vérité, & on l'a dite de la manière la plus ingénieuſe. Pour bien peindre la nature aux yeux des autres, il faut ne la voir qu'avec ſes yeux, ni de trop près, ni de trop loin. C'eſt avoir beaucoup d'eſprit, ſans doute, que d'en avoir trop ; mais c'eſt n'en pas avoir aſſez.

L'*affectation* de Fontenelle, la plus séduisante de toutes, consiste à rechercher des tours ingénieux & singuliers, qui donnent à la pensée un air de fausseté, afin qu'elle ait plus de finesse. Ce mot de lui, pour exprimer la ressemblance du portrait d'un homme taciturne, *on diroit qu'il se tait;* & celui-ci au cardinal Dubois, *Vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile;* & celui-ci, en parlant de certaines choses, *Dès l'âge de neuf ans, je commençois à n'y rien comprendre;* & celui-ci, en louant la Fontaine, *Il étoit si bête, qu'il ne savoit pas qu'il valoit mieux qu'Esope & Phèdre*, font sentir ce que je veux dire. Le mot de Charillus à un ilote, *Si je n'étois pas en colère, je te ferois mourir sur l'heure;* & celui d'un autre lacédémonien qui revenoit d'Athènes, & à qui on demandoit comment tout y alloit, *Le mieux du monde, tout y est honnête;* & ce mot de Pyrrhus, après avoir battu deux fois les romains & vu périr ses meilleurs capitaines, *Si nous gagnons encore une bataille, nous*

ſommes perdus, ſont dans le goût de Fontenelle. On lui a reproché en général le ſoin d'aiguiſer ſes penſées & de brillanter ſes diſcours, en ménageant, pour la fin des périodes, un trait ſaillant & inattendu. Mais cette *affectation*, qui n'en étoit plus une, tant l'habitude lui avoit rendu ce tour d'eſprit familier & facile, ne peut pas être celle de tout le monde: Marivaux, avec bien de l'eſprit, s'étoit gâté le goût en voulant l'imiter.

Ce que Fontenelle paroît avoir recherché avec tant de ſoin, c'eſt cette ſimplicité délicate & fine qu'on attribuoit à Simonide, & à propos de laquelle M. le Fèvre a dit : *Il faut vieillir dans le métier, pour arriver à cette admirable, à cette bienheureuſe & divine facilité. Ni Hermogène, ni Longin, ni Quintilien, ni Denis encore ne feront cette grande affaire. Il faut que le ciel s'en mêle, & que la nature commence ce que l'art achevera peut-être un jour.*

La Motte étoit moins étudié que Fontenelle dans ſa proſe; mais dans ſes fables,

toutes les fois qu'il a voulu être naïf, il a été maniéré : c'eſt que la naïveté ne lui étoit pas naturelle, & que tout l'eſprit du monde ne peut ſuppléer au talent. *Voyez* FABLE.

AIR. En liſant & reliſant l'*Eſſai ſur l'union de la Poéſie & de la Muſique*, je me ſuis ſi bien pénétré des idées dont cet excellent ouvrage eſt rempli ; & depuis, mes réflexions & les lumières que l'expérience a pu me donner, ſe ſont ſi parfaitement accordées avec les principes de l'auteur de l'*Eſſai*, qu'en écrivant ſur la Poéſie deſtinée à être miſe en chant, il ne me ſeroit pas poſſible de diſtinguer ce qui eſt de lui ou de moi ; & qu'il vaut mieux tout d'un coup lui attribuer, ſoit que je le copie ou non, tout ce que je dirai ſur l'objet qu'il a ſi bien approfondi.

L'*air* eſt une période muſicale, qui a ſon motif, ſon deſſein, ſon enſemble, ſon unité, ſa ſymétrie, & ſouvent auſſi ſon retour ſur elle-même.

Ainſi, l'*air* eſt à la Muſique ce que la période eſt à l'Eloquence, c'eſt-à-dire, ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus ſatisfaiſant pour l'oreille; & l'interdire au chant théâtral, ce ſeroit retrancher du ſpectacle lyrique le plus ſenſible de ſes plaiſirs. C'eſt ſur-tout le charme de l'*air* qui dédommage les italiens de la monotonie de leur récitatif, & de la froideur de leurs ſcènes épiſodiques; & c'eſt ce qui manque à l'opéra françois pour en diſſiper la langueur. (J'écrivois ceci avant que la Muſique italienne fût établie ſur notre ſcène lyrique: les opéra de M. Piccini n'y laiſſent plus rien à déſirer.)

Mais ſi l'*air* doit être admis dans la Muſique théâtrale, il doit y être auſſi naturellement amené; & l'art de le placer à propos n'a pas été aſſez connu.

La Muſique vocale a trois procédés différens: le récitatif ſimple, le récitatif obligé, & l'air, ou le chant périodique & ſuivi. Le premier s'emploie à tout ce que la ſcène a de tranquille & de rapide:

le ſecond a lieu dans les ſituations plus vives; il exprime le choc des paſſions, les mouvemens interrompus de l'ame, l'égarement de la raiſon, les irréſolutions de la penſée, & tout ce qui ſe paſſe de tumultueux & d'entrecoupé ſur la ſcène. *Voyez* RÉCITATIF.

Quelle eſt donc la place de l'*air* ? Le voici. Il eſt des momens où la ſituation de l'ame eſt déterminée & ſon mouvement décidé, ou par une paſſion ſimple, ou par deux paſſions qui ſe ſuccèdent, ou par deux paſſions qui ſe combattent, & qui l'emportent tour à tour. Si l'affection de l'ame eſt ſimple, l'*air* doit être ſimple comme elle : il eſt alors l'expreſſion d'un mouvement, plus lent ou plus rapide, plus violent ou plus doux, mais qui n'eſt point contrarié ; & l'*air* en prend le caractère. Si l'affection eſt implexe, & que l'ame ſe trouve agitée par deux mouvemens oppoſés, l'*air* exprimera l'un & l'autre, mais avec quelque différence. Tantôt il n'y aura qu'une ſucceſſion directe, un paſſage, comme de l'abattement au

tranſport, de la douleur au déſeſpoir; & alors le premier ſentiment doit être en contraſte avec le ſecond, & celui-ci former ſa période particulière : c'eſt là ce qu'on appelle un *air* à deux motifs, mais ſans retour de l'un à l'autre. Tantôt il y aura un retour de l'ame ſur elle-même, & comme une eſpece de révulſion du ſecond mouvement au premier; & alors l'*air* prendra la forme du rondeau : par exemple, il commencera par la colère, à laquelle ſuccédera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera diſparoître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces ſentimens. Par cet exemple, on voit que l'*air* en rondeau peut commencer par le ſentiment le plus vif, dont la ſeconde partie ſoit le relâche, & qui ſe réveille à la fin avec plus de chaleur & de rapidité : c'eſt quelquefois l'amour que le devoir retient, mais qui lui échappe & s'abandonne à toute l'ardeur de ſes déſirs; c'eſt la joie que la crainte modère, & qu'un nouveau rayon d'eſpérance ranime; c'eſt la colère

colère que ralentit un mouvement de généroſité, mais que le reſſentiment de l'injure vient ranimer encore avec plus de fureur.

Il peut arriver cependant que la première partie de l'*air*, quoique la plus douce, ait un caractère ſi ſenſible, ſi gracieux, ou ſi touchant, qu'elle ſe faſſe déſirer à l'oreille; & alors c'eſt au poète à prendre ſoin que le mouvement de l'ame l'y ramène: l'oreille, qui demande & qui attend ce retour, ſeroit déſagréablement trompée, ſi on lui en déroboit le plaiſir.

Enfin les révolutions de l'ame, ou ſes oſcillations d'un mouvement à l'autre, peuvent être naturellement redoublées, & par conſéquent le retour de la première partie de l'*air* peut avoir lieu plus d'une fois.

La forme & la coupe de l'*air* eſt donc priſe dans la nature, ſoit qu'il exprime un ſimple mouvement de l'ame, une ſeule affection développée & variée par ſes nuances; ſoit qu'il exprime le

balancement & l'agitation de l'ame entre deux ou pluſieurs ſentimens oppoſés ; ſoit qu'il exprime le paſſage unique d'un ſentiment plus modéré à un ſentiment plus rapide, *& vice verſâ :* car tout cela eſt conforme aux lois des mouvemens du cœur humain ; & demander alors que la déclamation muſicale ne ſoit pas un *air*, mais un ſimple récitatif, rompu dans ſes modulations, ſans deſſin & ſans unité, c'eſt non ſeulement vouloir que l'art ſoit dépouillé d'un de ſes ornemens, mais que la nature elle-même ſoit contrariée dans l'expreſſion qu'elle indique. Un ſentiment ſimple & continu demande un chant dont le cercle l'embraſſe, & dont l'étendue circonſcrite le développe & le termine ; deux ſentimens qui ſe ſuccèdent l'un à l'autre, ou qui ſe balancent dans l'ame, demandent un chant compoſé dont les deſſins ſoient en contraſte : la repriſe même de l'*air* a ſon modèle dans la nature ; car il arrive aſſez ſouvent à la réflexion tranquille, & plus encore à la paſſion, de ramener l'ame à l'idée ou

au ſentiment qu'elle a quitté. Il y a donc autant de vérité dans le *da capo* en Muſique, que dans ces répétitions de Molière, *Le pauvre homme ! qu'alloit-il faire dans cette galère ? Ma chère caſſette !* &c.

Mais pour que l'*air* ſoit naturellement placé, il faut ſaiſir avec juſteſſe le moment où la vérité de l'expreſſion le ſollicite : l'*air*, dans un moment vide ou froid, ſera toujours un ornement poſtiche. C'eſt le moment le plus vif de la ſcène qu'il faut choiſir pour y attacher l'expreſſion la plus ſaillante ; & cette expreſſion doit être priſe elle-même dans la nature. Ce n'eſt ni une image tirée de loin, ni une comparaiſon forcée, ni un madrigal artificiellement aiguiſé, ni une antithèſe curieuſement arrangée, qui doit être le ſujet de l'*air* ; l'expreſſion la plus ſimple de ce qui affecte l'ame, eſt ce qui lui convient le mieux : parce que c'eſt là ce qui donne lieu aux accens les plus ſenſibles de la parole, &, par imitation, aux accens les plus touchans de la Muſique.

Quant à la forme que le poète doit donner à la période deſtinée à former un *air*, elle ſeroit difficile à preſcrire : on doit obſerver ſeulement que chaque partie de l'*air* ſoit ſimple, c'eſt-à-dire, que les idées ou les ſentimens qu'elle réunit, ſoient analogues & ſuſceptibles d'unité dans l'expreſſion qui les embraſſe. C'eſt cette unité d'expreſſion qu'on appelle motif ou deſſein, & qui fait le charme de l'*air*.

Un talent ſans lequel il eſt impoſſible de bien écrire dans ce genre, c'eſt le preſſentiment du chant, c'eſt-à-dire, du caractère que l'*air* doit avoir, de l'étendue qu'il demande, & du mouvement qui lui eſt propre.

On a prétendu que la ſymétrie des vers étoit inutile au muſicien, & l'on fait dire à celui-ci, « Compoſez à votre fantaiſie : le mètre, le rhythme, la phraſe, le ſtyle concis ou périodique, tout m'eſt égal ; je trouverai toujours le moyen de faire du chant ». Oui, du chant rompu, mutilé, ſans deſſin & ſans ſuite, qui tâchera

d'être expreſſif, mais qui, n'étant point mélodieux, n'aura ni la vérité de la nature, ni l'agrément de l'art. L'Italie a deux poètes célèbres, Zéno & Métaſtaſe. Zéno eſt dramatique; il a de la chaleur, de l'intérêt, du mouvement dans la ſcène; mais ſes *airs* ſont le plus ſouvent mal compoſés; nul rapport, nulle intelligence dans la coupe des vers & dans le choix du rhythme : les muſiciens l'ont preſque abandonné. Métaſtaſe au contraire a diſpoſé les phraſes, les repos, les nombres, & toutes les parties de l'*air*, comme s'il l'eût chanté lui-même: tous les muſiciens ſe ſont donnés à lui.

Ce n'eſt pas qu'un muſicien ne tire quelquefois parti d'une irrégularité, comme un lapidaire habile ſait profiter de l'accident d'une agate; mais ce ſont les haſards du génie, & les haſards ſont ſans conſéquence.

Dans un opéra de Rameau, n'a-t-on pas vu ce mauvais vers,

Brillant ſoleil, jamais nos yeux dans ta carrière,

produire un beau deſſin de chœur?

L'homme ſans talent ſe fait des règles de toutes les exceptions, pour excuſer ſes mal-adreſſes ; l'homme habile ſait quelque fois tirer parti des fautes de l'homme mal-adroit.

Du reſte, ce n'eſt point telle forme de vers, ni leur égalité apparente qui les rend favorables à un chant meſuré : ce ſont les nombres qui les compoſent ; c'eſt l'arrangement ſymétrique de ces nombres dans les différentes parties de la période ; c'eſt la facilité qu'ils donnent à la Muſique d'être fidèle en même temps à la meſure & à la proſodie, & de varier le rhythme ſans altérer le mouvement ; c'eſt l'attention à placer les repos, à meſurer les eſpaces, à ménager les ſuſpenſions ou les cadences au gré de l'oreille ; & plus encore au gré du ſentiment, qui eſt le juge de l'expreſſion.

Prenez la plus harmonieuſe des odes de Malherbe ou de Rouſſeau, vous n'y trouverez pas quatre vers de ſuite favorablement diſpoſés pour un phraſe de chant : c'eſt bien le même nombre de

ſyllabes; mais nulle correſpondance, nulle ſymétrie, nulle rondeur, nulle aſſimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique & mélodieux : le mouvement donné par le premier vers eſt contrarié par le ſecond; la coupe de l'*air*, indiquée par ces deux vers, ne peut plus aller aux deux autres; ici la phraſe eſt trop conciſe, & là elle eſt trop prolongée : d'où il arrive que le muſicien eſt obligé de faire ſur ces vers un chant qui n'a point d'unité de motif & de caractère; ou de mettre le chant dans la ſymphonie, & d'y ajuſter ça & là les paroles; ou de n'avoir aucun égard à la proſodie & au ſens.

On fait le même reproche aux vers de Quinault, les plus harmonieux peut-être qui ſoient dans notre langue, & ſur leſquels il eſt rare de pouvoir compoſer un *air* : ce qui prouve bien que l'harmonie poétique n'eſt pas l'harmonie muſicale. Quinault a fait le mieux poſſible pour l'eſpèce de chant auquel ſes vers étoient deſtinés : mais le chant périodi-

que, dont il s'agit ici, n'étoit pas connu de ſon temps; il ne l'étoit pas même en Italie : on ſait que le fameux Corelli n'en avoit pas l'idée; & Lulli, ſon contemporain, l'ignoroit comme lui.

L'invention de l'*air*, ou de la période muſicale, eſt regardée par les italiens comme la plus précieuſe découverte qu'on ait faite en Muſique : la gloire en eſt due à Vinci. Les italiens en ont abuſé, comme on abuſe de tous les plaiſirs : ils ont ſans doute trop négligé la propriété, la vérité, qui fait le charme de l'expreſſion, ſur-tout dans ces *airs* de bravoure où l'on a briſé les paroles, dénaturé le ſentiment, ſacrifié la vraiſemblance & l'intérêt même, au plaiſir d'entendre une voix brillante badiner ſur une roulade ou ſur un paſſage léger. Mais il y a long-temps qu'on a dit que l'abus des bonnes choſes ne prouve pas qu'elles ſoient mauvaiſes. Il faut prendre des italiens ce qu'un goût pur & ſain, ce qu'un ſentiment juſte & délicat approuve; leur laiſſer le luxe & l'abus, ſe garantir de

l'excès, & tâcher de faire comme ils ont fait ſouvent, c'eſt-à-dire, le mieux poſſible.

L'art d'arrondir & de ſymétriſer la période muſicale, a été juſqu'ici peu connu des françois, ſi ce n'eſt dans leurs vaudevilles, où la phraſe d'un chant donné a preſcrit le rhythme des vers. Mais par les eſſais que j'en ai faits moi-même au gré d'un muſicien habile, j'oſe aſſurer que notre langue s'accommode facilement à cette formule de chant. On commence à le reconnoître; on commence même à ſentir que le charme de l'*air*, phraſé à l'italienne, manque à la ſcène de l'Opéra françois, pour l'animer & l'embellir; & lorſqu'on ſaura l'y employer avec intelligence & avec avantage, ainſi que le *duo* & le récitatif obligé, il en réſultera, pour l'Opéra françois, ſur l'Opéra italien, une ſupériorité que je ne crains pas de prédire. (Ceci eſt écrit il y a long-temps.)

Mais on aura toujours à regretter que les chef-d'œuvres de Quinault ſoient privés de cet ornement; & celui qui réuſ-

ſiroit à les en rendre ſuſceptibles, en conſervant à ces poèmes leurs inimitables beautés, feroit plus qu'on ne ſauroit croire pour les progrès de la Muſique en France, & pour la gloire d'un théâtre où Quinault doit toujours régner.

Quelque mérite que l'on ſuppoſe à Lulli, la facilité, la nobleſſe, le naturel de ſon récitatif peuvent être imités; & dans tout le reſte, il n'eſt pas difficile d'être ſupérieur à lui. Mais rien peut-être ne remplacera jamais les poèmes de Théſée, de Roland, & d'Armide; & toute nouveauté qui les bannira du théâtre, nous laiſſera de longs regrets.

Le moyen le plus infaillible de nous rendre tout à coup paſſionnés pour une Muſique nouvelle, ce ſeroit donc de l'adapter à ces poèmes enchanteurs; & ce n'eſt pas ſans y avoir réfléchi, que je crois cela très-poſſible.

Deux chef-d'œuvres de M. Piccini ont vérifié mon preſſentiment; & ce qu'on ne trouvoit pas encore aſſez prouvé par ces opéra de Roland & d'Atys, il l'a

démontré dans ſon Iphigénie en Tauride, ſa Didon, & ſa Pénélope, ſavoir, que l'expreſſion la plus tragique ſe concilie parfaitement avec la mélodie, & le deſſin d'un chant régulier & fini.

J'ai dit que l'égalité des vers n'étoit pas eſſentielle à la ſymétrie du chant: ſoit parce que deux vers inégaux peuvent avoir des meſures égales, & que le ſpondée, par exemple, qui n'a que deux ſyllables, eſt l'équivalent du dactyle, qui en a trois; ſoit qu'il arrive auſſi que le muſicien, par des ſilences ou par des prolations, ſupplée au pied qui manque à un vers, pour égaler la longueur d'un autre; ſoit enfin parce que les phraſes de chant qui ne ſont pas correſpondantes, n'ont pas beſoin d'avoir entre elles une parfaite égalité. Mais entre les membres ſymétriquement oppoſés d'une période, c'eſt une choſe précieuſe que l'égalité du mètre & que l'identité des nombres; & l'auteur qui me ſert de guide, en fait, avec raiſon, un mérite à Métaſtaſe, à l'excluſion d'Apoſtolo Zéno.

Voici l'exemple qu'il en cite ; & cet exemple eſt une leçon.

L'onda che mormora
Fra ſponda e ſponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
E meno inſtabile
Del veſtro cor.
Pur l'alme ſimplici
Dei folli amanti
Sol per voi ſpargono
Soſpiri e pianti,
E da voi ſperano,
Fede in amor.

Notre langue, il faut l'avouer, n'eſt pas aſſez dactylique pour imiter une pareille harmonie ; mais avec une oreille juſte & long-temps exercée aux formules du chant, un poète françois, qui voudra bien ſe donner un peu de peine en compoſant les paroles d'un *air*, y obſervera un rhythme aſſez ſenſible, une correſpondance aſſez marquée d'un nombre à l'autre dans les parties ſymétriques, & aſſez d'analogie entre le mouvement du vers & le caractère du ſentiment ou

de l'image, pour donner lieu au muſicien de concilier dans ſon chant l'unité du deſſin, la vérité de l'expreſſion, la préciſion des mouvemens, & cette juſteſſe des rapports qui dans les ſons plaît à l'oreille, comme dans les idées elle plaît à l'eſprit.

Je ne dois pourtant pas diſſimuler l'avantage que les italiens ont ſur nous à cet égard; & le voici. Plus une nation eſt paſſionnée pour un art, plus elle lui donne de licences: de là vient que la Muſique italienne fait de la langue tout ce qu'elle veut; qu'elle combine les paroles d'un *air* comme bon lui ſemble, & les répète tant qu'il lui plaît. Notre langue eſt moins indulgente, & le ſentiment de la mélodie n'a pas encore tellement ſéduit & préoccupé nos oreilles, que tout le reſte y ſoit ſacrifié. Nous voulons que la proſodie & le ſens ſoient reſpectés dans le plus bel *air*: une ſyncope, une prolation, une inverſion forcée altérent en nous l'impreſſion de la Muſique la plus touchante; & des paroles trop répétées

nous fatiguent, quelque facilité qu'elles donnent aux modulations du chant. De là vient que l'*air* françois, dans un petit cercle de paroles, peut difficilement avoir la même liberté, la même variété, la même étendue que l'*air* italien. Que faire donc ? laiſſer la Muſique à la gêne dans l'étroit eſpace de huit petits vers, à la ſimple expreſſion deſquels le chant ſera ſervilement réduit ? c'eſt lui ôter beaucoup trop & de ſa force & de ſa grâce. La Muſique, pour émouvoir profondément l'oreille & l'ame, a beſoin, comme l'Eloquence, de graduer, de redoubler, de graver ſes impreſſions : à la première, ce n'eſt ſouvent qu'une émotion légère ; à la ſeconde, l'ame & l'oreille, plus attentives, ſeront auſſi plus vivement émues ; à la troiſième, leur ſenſibilité, déjà fortement ébranlée, produit l'ivreſſe & le tranſport. Voilà pourquoi dans les ſymphonies, comme dans la Muſique vocale, le retour du motif a tant de charme & de pouvoir. Le vrai moyen de ſuppléer à la liberté que les italiens

donnent au chant de ſe jouer des paroles, eſt donc de lui donner, dans les paroles mêmes, des deſſins plus développés, & plus d'eſpace à parcourir. L'art du poète conſiſte alors à faire de toutes les parties de l'*air*, par leur liaiſon, leur enchaînement, leur mutuelle dépendance, & par la facilité des paſſages & des retours d'une partie à l'autre, un enſemble bien aſſorti.

Les exemples que j'ai indiqués de l'alternative des paſſions dans un *air* à pluſieurs deſſins, font entendre ce que je veux dire. Les modèles que M. Piccini nous a en a donnés, nous l'ont fait ſentir encore mieux.

Mais je perſiſte à repréſenter que nous nous rendons beaucoup trop ſévères à l'égard des répétitions, & qu'en réduiſant la Muſique à une expreſſion ſimple & fugitive, nous lui ôterions une grande partie de ſa force & de ſa beauté. La Muſique a ſon éloquence, & cette éloquence conſiſte non ſeulement à exprimer, comme la parole & mieux que la

parole, le ſentiment qui leur eſt commun ; mais à le varier, à le développer, à lui donner par accroiſſement tous les caractères dont il eſt ſuſceptible : & c'eſt là ſon grand avantage ſur la ſimple déclamation.

De combien de manières une femme qui ſe croit trahie par un époux qu'elle aime, ne dit-elle pas :

Perche tradir mi,
Spoſo infedel?

D'abord c'eſt un reproche tendre ; bientôt un reproche plus vif, plus douloureux, & plus amer ; enfin c'eſt de l'indignation ; & dans l'expreſſion variée de ces trois nuances de ſentiment, la Muſique peint les effets de la réflexion ſur une ame où l'amour, la douleur, le dépit ſe ſuccèdent. Rien de plus naturel ſans doute & rien de plus touchant.

De combien de façons encore une femme qui tremble pour les jours d'un époux adoré, ne dit-elle pas ?

Non vivo, non moro ;
Ma provo un tormento

Di

Di viver penoſo,
Di luongo morir.

Or ce ſont là les variétés, les nuances, les gradations que la Muſique exprime en répétant le mot ſenſible, avec ces accens imprévus que le génie trouve dans la nature, & dont lui ſeul ſemble avoir le ſecret.

Dans le récitatif & dans le dialogue, c'eſt l'intérêt de l'action qui domine, & rien ne doit la retarder; dans les ſituations où l'*air* trouve ſa place, c'eſt de tel ſentiment que l'on eſt occupé; & ſi on n'eſt pas ennemi de ſon plaiſir, on laiſſera à la Muſique tous les moyens d'en rendre l'impreſſion plus pénétrante & plus profonde. La ſimple déclamation a le choix de l'expreſſion la plus touchante; mais elle n'en a qu'une : on ne lui permet pas de renchérir ſur elle-même. Le chant a demandé à varier la ſienne, à condition de la rendre plus belle & plus ſenſible par degrés : on lui a accordé cette licence; & quand l'oreille des françois aura mieux appris à goûter

tous les charmes de la Muſique, ils ſeront auſſi indulgens que les italiens l'ont été. En Eloquence & en Poéſie, l'amplification a ſon luxe comme en Muſique: ce luxe eſt vicieux. Mais l'orateur, le poète, le muſicien n'ont tort d'amplifier l'expreſſion, que lorſqu'ils l'affoibliſſent ou qu'ils ne la fortifient pas; & tant que celle du chant n'inſiſte que pour redoubler de chaleur, de véhémence, & d'énergie, il n'y a qu'un goût minutieux & faux qui puiſſe le trouver mauvais.

Il eſt à craindre, je l'avoue, qu'un pareil chant, au milieu de la ſcène, interrompant le dialogue, ne ralentiſſe l'action & ne refroidiſſe l'intérêt; & c'eſt pour cela que les italiens l'ont preſque toujours relégué, ou à la fin des ſcènes, ou dans les monologues: c'eſt communément là qu'un perſonnage, livré à lui-même, peut donner plus de développement à la paſſion qui l'agite, au ſentiment dont il eſt occupé.

Mais au milieu même de la ſcène la

plus vive & la plus rapidement dialoguée, il eſt des circonſtances où ces élans impétueux de l'ame, cette eſpèce d'exploſion des mouvemens qu'elle a réprimés, trouvent place, & loin de refroidir la ſituation, y répandent plus de chaleur. Que devient alors, demandera-t-on, l'interlocuteur à côté duquel on chante? Ce qu'il devient dans une ſcène tragique, lorſqu'emporté par une paſſion violente, le perſonnage qui eſt en ſcène avec lui, l'oublie & ſe livre à ſes mouvemens. Que devient Œnone, pendant le délire de Phèdre? que devient Electre ou Pilade, pendant les accès de fureur où tombe Oreſte? que devient Néoptolème, à côté de Philoctète rugiſſant de douleur? Tout perſonnage vivement intéreſſé à l'action ne ſauroit être froid ni ſans contenance ſur la ſcène: ſoit que ſon interlocuteur parle ou chante, il le met en jeu, en l'affectant lui-même des paſſions dont il eſt ému; & s'il ne ſait que faire alors, c'eſt qu'il manque d'ame ou d'intelligence.

Ce qui nuit le plus réellement à la cha-

leur de l'action, ce ſont ces longs préludes & ces longs épilogues de ſymphonie, qu'on nomme *Ritournelles*. Quelquefois elles ſont placées pour annoncer les mouvemens de l'ame qui précèdent l'*air*, ou pour exprimer un reſte d'agitation dans le ſilence qui le ſuit. Mais en général ces libertés que ſe donne le muſicien, pour briller aux dépens du poème, font une longueur importune; & l'on ne ſauroit être trop ménager de cette eſpèce d'ornemens. *Voyez* DUO, RÉCITATIF.

ALEXANDRIN. Ce vers, qu'on appelle *héroïque*, nous tient lieu du vers hexamètre, & à ſa place nous l'employons dans la haute poéſie : mais quant au nombre & au mètre, c'eſt au vers aſclépiade latin que notre vers héroïque répond. Compoſé de douze ſyllabes ainſi que l'aſclépiade, il en a la coupe & le rhythme, avec cette différence, que le premier hémiſtiche de l'aſclépiade n'eſt pas eſſentiellement ſéparé du ſecond par un repos dans le ſens, mais ſeulement

par une ſyllabe qui reſte en ſuſpens après le ſecond pied; au lieu que dans le vers françois, c'eſt dans le ſens que doit être marquée la ſuſpenſion de l'hémiſtiche.

Plus le vers héroïque françois approche de l'aſclépiade par les nombres, & plus il eſt harmonieux. Or ces nombres peuvent s'imiter de deux façons, ou par des nombres ſemblables, ou par des équivalens.

On ſait que les nombres de l'aſclépiade ſont le ſpondée & le dactyle, & que chacun de ces deux pieds forme une meſure à quatre temps. Ainſi, toutes les fois que le vers héroïque françois ſe diviſe à l'oreille en quatre meſures égales, que ce ſoit des ſpondées, des dactyles, des anapeſtes, des dipyriques, ou des amphibraques, il a le rhythme de l'aſclépiade, quoiqu'il n'en ait pas les nombres. *Voy.* NOMBRE.

Le mélange de ces élémens étant libre dans nos vers françois, il les rend ſuſceptibles d'une variété que ne peut avoir l'aſclépiade, dont les nombres ſont immuables. Cependant nos grands vers ſont

encore monotones ; & cette monotonie a deux cauſes : l'une, parce qu'on ne ſe donne pas aſſez de ſoin pour en varier les céſures ; l'autre, parce que, dans nos poèmes héroïques, les vers ſont rimés deux à deux ; & rien de plus fatigant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales conſonnantes, répété mille & mille fois.

Il ſeroit donc à ſouhaiter qu'il fût permis, ſur-tout dans un poème de longue haleine, de croiſer les rimes, en donnant, comme a fait Malherbe, une rondeur harmonieuſe à la période poétique. Peut-être ſeroit-il à ſouhaiter auſſi que, ſelon le caractère des images & des ſentimens qu'on auroit à peindre, il fût permis de varier le rhythme & d'entremêler, comme a fait Quinault, le vers de huit avec celui de douze.

Corneille, dans ſa vieilleſſe, eſſaya d'écrire la tragédie d'*Agéſilas* en vers entremêlés & de différente meſure. Ce foible ouvrage n'étoit pas fait pour ſervir de modèle ; l'eſſai ne fut point imité.

M. de Voltaire a croiſé les vers de la tragédie de *Tancrède* ; & au moins cette ſingularité n'a-t-elle pas nui au ſuccès de la pièce, l'une des plus intéreſſantes du plus pathétique de nos poètes.

Dans le conte charmant des *Trois manières*, le même poète a employé, avec choix, trois mètres différens, & analogues aux caractères des perſonnages & des ſujets. C'eſt là qu'en comparant le vers de dix ſyllabes à celui de douze, il dit, dans le ſtyle de Deſpréaux :

Apamis raconta ſes malheureux amours,
En mètres qui n'étoient ni trop longs ni trop courts.
Dix ſyllabes, par vers, mollement arrangées,
Se ſuivoient avec art, & ſembloient négligées.
Le rhythme en eſt facile ; il eſt mélodieux.
L'hexamètre eſt plus beau, mais par fois ennuyeux.

La plus petite ſuſpenſion ſuffit au milieu du vers héroïque françois, pour le diviſer en deux parties égales : c'eſt aſſez qu'il n'y ait pas, d'un hémiſtiche à l'autre, une continuité abſolue dans le ſens. Mais indépendamment de ce repos que la règle preſcrit, les poètes qui ont de

l'oreille, ſavent de temps en temps couper différemment le vers, pour en varier la cadence.

Je fuis. Ainſi le veut la fortune ennemie....
Je ſuis vaincu. Pompée a ſaiſi l'avantage
D'une nuit qui laiſſoit peu de place au courage.
(*Mithridate.*)

Voilà mon cœur. C'eſt là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier ſon offenſe,
Au devant de ton bras je le ſens qui s'avance.
Frappe. (*Phèdre.*)

C'eſt ſur-tout dans la coupe des phraſes & dans l'heureux mélange des inciſes & des périodes, que conſiſte l'art de varier l'harmonie & le mouvement des vers *alexandrins* ; & ce ſecret, qu'on ne peut expliquer, ne s'apprend bien qu'en liſant les bons Poètes, & ſur-tout Racine & Voltaire. *Voyez l'article* VERS.

ALLÉGORIE. On n'a pas aſſez diſtingué l'*allégorie* d'avec l'apologue, ou la fable morale.

Le mérite de l'apologue eſt de cacher le ſens moral, ou la vérité qu'il ren-

ferme, juſqu'au moment de la concluſion, qu'on appelle *moralité*.

Le mérite de l'*allégorie* eſt de n'avoir pas beſoin d'expliquer la vérité qu'elle enveloppe : elle la fait ſentir à chaque trait, par la juſteſſe de ſes rapports.

L'apologue, par ſa naïveté, doit reſſembler à un conte puéril, afin d'étonner davantage, lorſqu'il finit par être une grande leçon. Son artifice conſiſte à déguiſer ſon deſſein, & à nous préſenter des vérités utiles ſous l'appât d'un menſonge frivole & amuſant. C'eſt Socrate qui joue l'homme ſimple, au lieu de ſe donner pour ſage.

L'*allégorie*, avec moins de fineſſe, ſe propoſe, non pas de déguiſer, mais d'embellir la vérité & de la rendre plus ſenſible. C'eſt, comme on l'a très-bien dit, *une métaphore continuée*. Or une qualité eſſentielle de la métaphore eſt d'être tranſparente : il falloit donc auſſi donner pour qualité diſtinctive à l'*allégorie*, cette clarté, cette tranſparence qui laiſſe voir la vérité, & qui ne l'obſcurcit jamais.

Les détours, comme je l'ai dit, ſont convenables à l'apologue : ſans perdre ſon objet de vue, il feint de s'amuſer & de s'égarer en chemin ; il fait même quelquefois ſemblant de s'occuper ſérieuſement de détails qui n'ont aucun trait au ſens moral qu'il ſe propoſe : c'eſt le grand art de la Fontaine.

Il n'en eſt pas de même de l'*allégorie* : on la voit ſans ceſſe occupée à rendre ſon objet ſenſible, écartant, comme des nuages, tout ce qui altère la juſteſſe de l'alluſion & des rapports.

Quelquefois, dans l'apologue, la juſteſſe des rapports eſt auſſi préciſe que dans l'*allégorie ;* mais alors, en ſe rapprochant de celle-ci, l'apologue s'éloigne de ſon vrai caractère, qui conſiſte à faire un jeu d'une leçon de ſageſſe, & à ne laiſſer apercevoir ſon but qu'au moment qu'on y eſt arrivé.

L'*allégorie* eſt quelquefois auſſi une façon de préſenter avec ménagement une vérité qui offenſeroit ſi on l'expoſoit toute nue ; mais elle la déguiſe moins :

c'eſt un conſeil diſcrètement donné, mais dont celui qu'il intéreſſe ne peut manquer de ſentir à chaque trait l'application. L'ode d'Horace tant de fois citée,

O Navis referent in mare te novi fluctus,

en eſt l'exemple & le modèle. Entre un vaiſſeau & la république, entre la guerre civile & une mer orageuſe, tous les rapports ſont ſi frappans, que les romains ne pouvoient s'y méprendre ; & la vérité n'eut jamais de voile plus fin ni plus clair.

Quintilien, en nous diſant que l'*allégorie* renferme *un ſens caché*, ajoute que ce ſens *eſt quelquefois tout contraire à celui qu'elle préſente d'abord ;* mais il ne nous donne aucun exemple de cette contrariété, & je ne crois pas qu'il en exiſte. L'*allégorie*, par ſa reſſemblance & par la juſteſſe de ſes rapports, doit toujours laiſſer entrevoir la vérité qu'elle enveloppe. Son objet eſt manqué, ſi l'eſprit s'y trompe, ou ſi, ſatisfait d'en apercevoir la ſurface, il ne déſire pas autre choſe, & n'en pénètre pas le fond.

C'eſt ce qui arrive toutes les fois que

l'*allégorie* peut être elle-même une vérité assez intéressante pour laisser croire que le poëte n'a voulu dire que ce qu'il a dit : car rien n'empêche alors l'esprit de s'y arrêter, sans rien soupçonner au delà ; & c'est pourquoi il est souvent si difficile de décider si la fiction est allégorique, ou si elle ne l'est pas.

Que de l'exemple d'une action épique, il y ait quelque vérité morale à déduire, (ce qui arrive naturellement sans que le poète y ait pensé), le père le Bossu en infère que la fable du poème épique est une *allégorie*, un apologue. Il va plus loin : il veut que la vérité morale soit d'abord inventée, qu'après cela on imagine un fait qui en soit la preuve & l'exemple, & qu'on ne nomme les personnages qu'après avoir disposé l'action. Assurément ce n'est pas ainsi qu'Homère & Virgile ont conçu l'idée & le plan de leurs poèmes.

Plutarque a raison de comparer les fictions poétiques aux feuilles de vigne sous lesquelles le raisin doit être caché.

Mais toutes les fois que le ſujet en lui-même a ſon utilité morale, c'eſt un raffinement puéril que d'y chercher un ſens myſtérieux.

Ce n'eſt pas que, dans les poèmes épiques & particulièrement dans ceux d'Homère, il n'y ait bien des détails où l'*allégorie* eſt ſenſible; & alors la vérité voilée y perce de façon à frapper tous les yeux : telle eſt l'image des prières, tel eſt l'ingénieux épiſode de la ceinture de Vénus. Mais regarder l'Iliade comme une *allégorie* continue, c'eſt attribuer à Homère des rêves qu'il n'a jamais faits.

C'eſt particulièrement dans les préfaces, dans les ſonges, dans le langage prophétique, que les poètes emploient l'*allégorie*. Dans l'Iliade, tandis qu'Hector & Polidamas attaquent le camp des grecs, un aigle audacieux vole à leur gauche, tenant dans ſes ſerres un énorme dragon, qui, palpitant & enſanglanté, oſe combattre, ſe replie, & bleſſe ſon vainqueur. L'oiſeau ſacré laiſſe tomber ſa proie.

C'eſt de cette image qu'Horace ſemble avoir pris la comparaiſon de l'aiglon avec le jeune Druſus : *Qualem miniſtrum fulminis alitem, &c.*

L'art de l'*allégorie* conſiſte à peindre vivement & correctement, d'après l'idée ou le ſentiment, la choſe qu'on perſonnifie : comme la Renommée, dans l'Enéide de Virgile ; l'Envie, dans les Métamorphoſes d'Ovide & dans la Henriade ; les Prières, dans l'Iliade, &c. Obſervons en paſſant, que l'*allégorie* des *Prières* a été un peu altérée. Voici le ſens d'Homère. La déeſſe du mal, *Até*, l'injure, parcourt le monde ; elle eſt prompte, légère, audacieuſe ; les *Lites*, les expiations, les prières la ſuivent d'un pas timide & chancelant, pour guérir les maux qu'elle a faits : voilà qui répond clairement, & à l'orgueil d'Agamemnon dans ſa querelle avec Achille, & à l'humiliation où il eſt réduit dans l'ambaſſade qu'il lui envoie. Mais lorſque les *Lites* ſont rebutées, elles s'élèvent juſqu'au trône de Jupiter, & le conjurent

d'attacher *Até* à l'homme ſuperbe & impitoyable, qu'elles ont en vain ſupplié : voilà qui annonce l'indignation & les vœux des grecs contre Achille, s'il ne ſe laiſſe pas fléchir. Il n'y a peut-être jamais eu d'*allégorie*, ni plus belle, ni plus adroite, ni plus éloquemment employée que celle-ci.

Des modèles parfaits de l'*allégorie* en action, ſont la fable de l'Amour & de la Folie, dans la Fontaine; l'épiſode de la Haîne, dans l'opéra d'Armide ; la Molleſſe, dans le Lutrin. Mais quelque belle que ſoit l'*allégorie*, elle ſeroit froide ſi elle étoit longue. Un poème tout allégorique ne ſeroit pas ſoutenable, eût-il d'ailleurs mille beautés. *Voyez* MERVEILLEUX.

Preſque toute la mythologie des grecs, comme celle des égyptiens, eſt allégorique; & ces fictions étoient peut-être, dans leur nouveauté, ce que l'eſprit humain a jamais inventé de plus ingénieux. Mais à préſent qu'elles ſont rebattues, la Poéſie deſcriptive a bien plus de mé-

rite & de gloire à peindre la nature toute nue, qu'à l'envelopper de ces voiles depuis long-temps uſés. Celui qui diroit aujourd'hui que le ſoleil va ſe plonger dans l'onde & ſe repoſer dans le ſein de Thétis, diroit une choſe commune; & celui qui, avec les couleurs de la nature, auroit peint le premier le ſoleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laiſſant voir encore au-deſſus de ces vagues enflammées la moitié de ſon globe éclatant; celui qui auroit exprimé les accidens de ſa lumière ſur le ſommet des montagnes, & le jeu de ſes rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie, celui-là ſeroit auſſi peintre & poète.

Les emblêmes ne ſont que des *allégories*, que peut exprimer le pinceau. C'eſt ainſi qu'on a repréſenté le Nil la tête voilée, pour faire entendre que la ſource de ce fleuve étoit inconnue; c'eſt ainſi que, pour déſigner la paix, on a peint les colombes de Vénus faiſant leur nid dans

le

le caſque de Mars. *Voyez* EMBLÊME.

C'eſt une idée aſſez heureuſe, pour exprimer la crainte des maux d'imagination, que l'*allégorie* d'un enfant qui ſouffle en l'air des boules de ſavon, & qui, s'effrayant de leur chûte, inſpire la même frayeur à une foule d'autres enfans, ſur qui ces boules vont retomber. Ainſi, les peintres, à l'exemple des poètes, font quelquefois uſage de ces fictions allégoriques, mais rarement avec ſuccès.

Lucien nous a tranſmis l'idée d'un tableau allégorique des noces d'Alexandre & de Roxane : le peintre étoit Aétion. Son tableau, qu'il expoſa dans les jeux olympiques, fit l'admiration de la Grèce aſſemblée ; & Raphaël l'a deſſiné tel que Lucien l'a décrit.

Le ſonnet de Crudeli pour les noces d'une dame de Milan, ſeroit le ſujet d'un joli tableau : c'eſt la Virginité qui parle à la nouvelle épouſe.

Del letto nuzzial queſta è la ſponda :
Più non lice ſeguirti : Io parto : addio.

Ti fui compagna dall' età più bionda;
E per te gloria crebbe al regno mio.
Sposa e madre or sarai, se il Ciel seconda
La nostra speme, ed il comun desio.
Già vezzegiando ti carpisce, e sfronda
Que' gigli Amor, che di sua mano ordio.
Disse, e disparve in un balen la dea;
E in van tre volte la chiamò la bella
Vergine, che di lei pur anche ardea.
Scese frattanto sfolgorando in viso
Fecondità, la man le prese, & di ella
Al caro sposo; e il duol cangiossi in riso (*a*).

Les philosophes eux-même emploient souvent le style allégorique. Platon, que

(*a*) « Te voilà arrivée au bord du lit nuptial. Il ne m'est plus permis de te suivre : je me retire : adieu. J'ai été ta compagne dans l'âge le plus tendre ; & tu as donné un nouvel éclat à la gloire de mon empire. Tu seras épouse & mère, si le Ciel seconde mon espérance & le vœu général. Je vois déjà l'Amour qui moissonne & qui effeuille en folâtrant les lis qu'il a cultivés lui-même. A ces mots, la Déesse disparoît comme un éclair ; & trois fois la rappelle en vain cette jeune beauté qui brûle encore pour elle. Alors descend la Fécondité avec un visage rayonnant ; & la prenant par la main, elle la présente à son jeune époux. Dès ce moment, les pleurs font place au doux sourire »

la nature avoit fait poète, exprime aſſez ſouvent ainſi les idées les plus ſublimes. C'eſt lui qui a dit que *la divinité eſt ſituée loin de douleur & de volupté.* On doit à Xénophon la belle *allégorie* du jeune Hercule entre la volupté & la vertu. Mais qui avoit imaginé celle des furies, nées du ſang d'un père, répandu par ſon fils, du ſang de Célus, mutilé par Saturne? C'eſt-là le ſublime de l'*allégorie.* Cette façon de s'énoncer fait le charme du ſtyle de Montaigne. Dans ſes écrits, l'idée abſtraite ne ſe préſente jamais nue : il voit tout ce qu'il penſe ; il peint tout ce qu'il dit.

Plus un peuple a l'imagination vive, plus l'*allégorie* lui eſt familière : c'eſt à cette faculté de ſaiſir les rapports d'une idée abſtraite avec un objet ſenſible, & de concevoir l'une ſous la forme de l'autre, que l'on doit toute la beauté de la mythologie des grecs ; & à meſure que ce peuple ingénieux devient plus philoſophe, ſes *allégories* préſentent un ſens plus juſte & plus profond. Quoi de plus

beau, par exemple, que d'avoir fait Cérès l'inventrice des lois & la fondatrice des villes? Quoi de plus ſage, dans les mœurs des ſpartiates, que de ſacrifier à Vénus armée?

Quoique l'*allégorie* ſemble être une façon de s'exprimer artificielle & recherchée, cependant elle eſt uſitée même chez les ſauvages. Quand ceux de l'Orénoque veulent témoigner à un étranger que ſon arrivée leur eſt agréable, le chef lui dit dans ſa harangue, qu'il a vu paſſer ſur ſa cabane un oiſeau remarquable par la beauté de ſes couleurs; ou qu'il a ſongé la nuit que les fruits de la terre périſſoient par la ſéchereſſe, & qu'il eſt ſurvenu une pluie abondante qui les a ranimés.

Rien de plus naturel en effet, chez tous les peuples & dans toutes les langues, que d'emprunter ainſi les couleurs des choſes ſenſibles, pour exprimer, par analogie, des idées qui, ſans cela, ſeroient vagues, foibles, confuſes. Ce qui ne ſe peint point à l'imagination, échappe aiſément à l'eſprit. *Voyez* IMAGE.

ALLÉGORIQUE. Un perſonnage *allégorique* eſt une paſſion, une qualité de l'ame, un accident de la nature, une idée abſtraite perſonnifiée. Preſque toutes les divinités de la fable ſont *allégoriques* dans leur origine, la Beauté, l'Amour, la Sageſſe, le Temps, les Saiſons, les Elémens, la Paix, la Guerre, *&c.* Mais lorſque ces idées abſtraites perſonnifiées ont été réellement l'objet du culte d'une nation, & que dans ſa croyance elles ont eu une exiſtence idéale, elles ſont miſes, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités ; & ce n'eſt plus ce qu'on appelle des *Perſonnages allégoriques.*

Il eſt vraiſemblable que, dans le langage des premiers poètes, l'allégorie fut la pépinière des dieux : l'opinion en prit ce qu'elle voulut pour former la mythologie, & laiſſa le reſte au nombre des fictions.

Le même perſonnage eſt employé comme réel dans un poème, & comme *allégorique* dans un autre, ſelon que le

ſyſtême religieux dans lequel ce perſonnage eſt réaliſé, convient, ou non, au ſujet du poème. Ainſi, par exemple, dans l'*Enéïde* l'Amour eſt pris pour un être réel ; & dans la *Henriade* ce n'eſt qu'un être *allégorique*, de la même claſſe que la Politique & la Diſcorde.

Nos anciens poètes ont porté à l'excès l'abus des perſonnages *allégoriques*. Le *Roman de la Roſe* les avoit mis en vogue. Dans ce roman, l'on voit en ſcène, *Jalouſie*, *Bel-accueil*, *Faux-ſemblant*, &c. &, d'après cet exemple, on mettoit ſur le théâtre, dans les ſoties & les myſtères, le *tien*, le *mien*, le *bien*, le *mal*, l'*eſprit*, la *chair*, le *péché*, la *honte*, *bonne compagnie*, *paſſe-temps*, *je bois à vous*, &c. & tout cela étoit charmant ; &, dans ce temps-là, on auroit juré que de ſi heureuſes fictions réuſſiroient dans tous les ſiècles.

Non ſeulement on faiſoit des perſonnages, mais encore des mondes *allégoriques* ; & l'on traçoit ſur des cartes, de poſte en poſte, la route du Bonheur ;

le chemin de l'Amour : par exemple, on partoit du port d'Indifférence, on s'embarquoit ſur le fleuve d'Eſpérance, on paſſoit le détroit de Rigueur, on s'arrêtoit à Perſévérance, d'où l'on découvroit l'île de Faveur, où faiſoit naufrage Innocence. Ces curieuſes puérilités ont été à la mode dans le ſiècle du bel-eſprit & du précieux ridicule. Le bon eſprit les a réduites à leur juſte valeur ; & on n'en voit plus que ſur des écrans, ou dans quelques livres myſtiques. C'eſt-là que peut être placée l'*allégorie* du Temps & de la Fortune, jouant au ballon avec le globe du monde.

ALLUSION. Application perſonnelle d'un trait de louange ou de blâme.

Diogène reprochoit à Platon de n'avoir jamais offenſé perſonne. Grâce aux *alluſions*, il eſt peu d'écrivains célèbres de nos jours qui aient le même reproche à craindre.

Rien de plus odieux ſans doute que la ſatire perſonnelle ; & quoiqu'on puiſſe

imaginer un degré de dépravation des mœurs publiques, où le vice impuni, toléré, allant par-tout la tête haute, feroit ſouhaiter qu'il s'élevât un homme pour l'inſulter en face & le flétrir, ce vengeur ne laiſſeroit pas d'être encore un perſonnage déteſtable.

Que chacun dans la ſociété ſe faſſe raiſon par le mépris, & par un mépris éclatant, du vice inſolent qui le bleſſe; rien de plus noble & de plus juſte. Mais le métier d'exécuteur, quoique très-utile, eſt infâme; & s'il ſe trouvoit un homme doué d'un génie ardent, d'une éloquence impétueuſe, du don de peindre avec vigueur, & que cet homme eût commis un crime digne de la rigueur des lois, c'eſt lui qu'il faudroit condamner à la ſatire perſonnelle. *Voyez* SATIRE.

Mais autant la ſatire perſonnelle eſt odieuſe, autant la ſatire générale des mauvaiſes mœurs eſt honnête. Celle-ci diffère de l'autre à peu près comme le miroir diffère du portrait : dans le miroir, malheur à celui qui ſe reconnoît: la honte n'en eſt qu'à lui ſeul.

La ſatire, me dira-t-on, porte avec elle une reſſemblance. Il eſt vrai ; mais cette reſſemblance eſt celle du vice, à laquelle il dépend de vous qu'on ne vous reconnoiſſe pas.

C'eſt là cependant cette eſpèce de ſatire innocente & juſte, qu'on trouve le moyen de rendre criminelle, par la méthode des *alluſions*.

On ſait tout le chagrin qu'elles ont fait à Fénelon. Heureuſement le vertueux Montauſier fut flatté que l'on crût qu'il reſſembloit au *Miſanthrope* ; heureuſement il ne dépendit pas de quelques puiſſans perſonnages de faire brûler, comme ils l'auroient voulu, le *Tartuffe* avec ſon Auteur.

C'eſt une façon de nuire, auſſi baſſe qu'elle eſt commune, que d'appliquer ainſi des traits, qui par eux-mêmes n'ont rien de perſonnel, pour faire un crime à l'écrivain de l'intention qu'on lui ſuppoſe. L'envie & la malignité y trouvent d'autant mieux leur compte, que c'eſt un fer à deux tranchans.

C'eſt par *alluſion* que, dans la tragédie d'*Œdipe*, on voulut rendre répréhenſibles ces vers,

Nos prêtres ne ſont pas ce qu'un vain peuple penſe;
Notre crédulité fait toute leur ſcience.

Un jour, au ſpectacle, un de ces miſérables qui ſont payés pour nuire, faiſant remarquer un vers qui attaquoit fortement je ne ſais quel vice, s'écria que l'*alluſion étoit puniſſable. Très-puniſſable*, lui dit quelqu'un qui l'avoit entendu ; *mais c'eſt vous qui la faites.*

L'*alluſion* eſt ſur-tout dangereuſe, lorſqu'elle rend perſonnelle aux Souverains ou aux hommes en place, une peinture générale des foibleſſes & des erreurs où peuvent tomber leurs pareils. Malheur au Gouvernement ſous lequel il ne ſeroit permis ni de blâmer le vice, ni de louer la vertu.

Rien de plus effrayant alors, & de plus nuiſible en effet pour les Lettres, que cette manie des *alluſions*. De peur d'y donner lieu, on n'oſe caractériſer avec force ni le vice ni la vertu ; on ſe répand

dans le vague; on gliſſe légèrement ſur tout ce qui peut reſſembler; on ne peint plus ſon ſiècle; on craint même ſouvent de peindre à grands traits la nature; on n'oſe dire ni bien ni mal, que de loin, à perte de vue; & alors on mérite le reproche que Phocion faiſoit à l'orateur Léoſthène, que ſes propos reſſembloient aux cyprès, *qui ſont*, diſoit-il, *beaux & droits, mais qui ne portent aucun fruit.*

Il ſeroit digne des hommes en place de répondre aux vils délateurs qui leur dénoncent les traits de blâme qui peuvent les regarder, ce qu'un roi philoſophe (Archélaüs, roi de Macédoine), ſur qui quelqu'un, de ſa fenêtre, avoit laiſſé tomber de l'eau, répondit à ſes courtiſans, qui l'excitoient à l'en punir : *Ce n'eſt pas ſur moi qu'il a jeté de l'eau, mais ſur celui qui paſſoit.* Cela ſeul ſeroit noble & juſte; & ce ſeroit alors que l'homme de Lettres, avec la franchiſe & la ſécurité de l'innocence, pourroit blâmer le vice & louer la vertu, ſans que perſonne prît la ſatire pour un affront,

ni l'éloge pour une inſulte. *V.* SATIRE.

Quant aux *alluſions* qu'on fait ſoi-même, en parlant ou en écrivant, c'eſt quelquefois ce qu'il y a de plus fin dans le langage & dans le ſtyle. Un ſoldat ſalue en eſpagnol le maréchal de Berwick. « Camarade, lui dit le maréchal, où as-» tu appris l'eſpagnol» ? *A Almanſa, mon Général.*

On parloit de généalogie devant M. de Catinat. « Pour moi, dit-il en ſouriant, je deſcends de Catilina ». *De Caton*, Monſeigneur, lui répondit quelqu'un. L'heureuſe répartie !

A la repréſentation d'une pièce nouvelle, que protégeoit le grand Condé, on faiſoit du bruit au parterre. Le prince, qui étoit ſur le théâtre, crut diſtinguer le cabaleur ; &, le montrant du doigt, il dit : « Que l'on prenne cet homme-là». Mais l'homme déſigné ſe ſauvant dans la foule, *On ne me prend point*, dit-il au prince : *je m'appelle Lérida.*

Un de nos miniſtres des finances ayant fait donner une déclaration qui alarmoit

le clergé, l'abbé C... étoit un de ceux qui s'en plaignoient le plus hautement. « Vous ſonnez le tocſin », lui dit le miniſtre. *En êtes-vous ſurpris*, répondit l'abbé, *quand vous mettez le feu par-tout ?*

Catulus accuſoit de péculat, devant le peuple, un romain appelé Philippe, lequel, l'interrompant, lui dit : « Tu aboies, Catulus ». *J'aboie*, répondit Catulus, *parce que je vois un voleur.* (Il faut ſavoir qu'en latin *catulus* veut dire, *un petit chien.*)

C'eſt un exemple ingénieux de cette juſteſſe d'*alluſion*, que le petit dialogue fait à l'inſtallation du pape Urbain VIII, Barberin, dont les armoiries étoient des abeilles.

Gall. *Gallis mella dabunt, hiſpanis ſpicula figent.*
Hiſp. *Spicula ſi figant, emorientur apes.*
Ital. *Mella dabunt cunctis ; nulli ſua ſpicula figent :*
Spicula nam princeps figere neſcit apum.

En voici une, qui, dans ſon eſpece, eſt auſſi rare qu'elle eſt plaiſante. Des chaſſeurs affamés n'avoient à leur dîné que des côtelettes fort dures. *C'eſt ici*, dit l'un d'eux, *le combat des voraces contre les coriaces.*

Euripide, &, mieux que lui, Racine indique, par *alluſion*, l'objet du délire de Phèdre : c'eſt un trait de génie.

Dieux, que ne ſuis-je aſſiſe à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, à travers une noble pouſſière,
Suivre de l'œil un char courant dans la carrière ?

C'eſt par *alluſion* qu'Ulyſſe, dans le 13e. livre des Métamorphoſes, reproche à Ajax d'avoir eu dans ſa famille un banni pour le crime de fratricide.

. . . Mihi Laërtes pater eſt; Arcetius, illi, Jupiter, huic; neque in his quiſquam damnatus & exul.

L'*alluſion* eſt propre ſur-tout à la comédie & à la ſatire. L'une des plus comiques eſt celle que fait le Miſanthrope à la querelle qu'il vient d'avoir avec Oronte.

On n'a point à louer les vers de meſſieurs tels.

Mais de tous les poètes, la Fontaine eſt celui qui fait le plus d'*alluſions*. Je ne parle pas de cette *alluſion* générale, des animaux à nous, qui eſt de l'eſſence de l'apologue ; je parle de mille traits répandus dans ſes *Fables*, qui touchent

plus expreſſément à quelque particularité de langage, de caractère, d'uſage, de condition, de mœurs locales, d'opinion, d'érudition, &c.

Ratapolis étoit bloquée....
Thémis n'avoit point travaillé,
De mémoire de ſinge, à fait plus embrouillé....
Don Pourceau raiſonnoit en ſubtil perſonnage....
Certain renard *gaſcon*, d'autres diſent *normand*....
Quand il eut *ruminé tout le cas dans ſa tête*....
Le loup *en fait ſa cour*, daube *au coucher du roi*,
Son camarade abſent....
Le renard dit, branlant la tête,
Tels orphelins, Seigneur, ne me font point pitié...
Faites-en *les feux* dès ce ſoir;
Et cependant viens recevoir
Le *baiſer de paix* fraternelle....
Chacun fut de l'avis de *monſieur le doyen*....
Un lièvre, apercevant l'ombre de ſes oreilles,
Craignit que quelque *inquiſiteur*
N'allât *interpréter à cornes* leur longueur....
Miraud ſur leur odeur *ayant philoſophé*....
Le maître du logis en ordonne autrement....
J'ai paſſé les déſerts; mais *nous n'y bâmes point*...
Je ſais que *la vengeance*
Eſt un morceau de roi; car vous vivez en dieux...
Il leur apprit à leurs dépens,
Que l'on ne doit jamais avoir de confiance
En ceux qui ſont *mangeurs de gens*....

Ces traits, dis-je, & une infinité d'autres, auſſi fins & auſſi rapides, réveillent en paſſant une multitude d'idées qui rendent le plaiſir de cette lecture inépuiſable ; & c'eſt, dans les *Fables* de la Fontaine, un genre d'agrément, dont Ésope & Phèdre n'avoient pas ſoupçonné que l'apologue fût ſuſceptible.

AMATEUR. Ce ſeroit une claſſe d'hommes précieuſe aux Arts & aux Lettres, que celle qui, par un goût naturel, plus ou moins éclairé, mais ſincère & juſte, jouiroit de leurs productions, s'intéreſſeroit à leur gloire, &, ſelon ſes divers moyens, encourageroit leurs travaux. C'eſt réellement ainſi qu'un petit nombre d'ames ſenſibles aiment les Lettres & les Arts, ſans que la vanité s'en mêle. Heureux l'écrivain qui peut avoir de pareils *amateurs* pour conſeil & pour juges ! Non ſeulement ils l'éclairent ſur les fautes qui lui échappent ; mais, comme il les a ſans ceſſe préſens devant les yeux en écrivant, il en devient plus difficile

difficile & plus ſévère envers lui-même ; & le preſſentiment de leur goût règle & détermine le ſien. Deſpréaux avoit pour amis le prince de Conti, le marquis de Treſmes, Boſſuet, Bourdaloue, Arnauld, l'abbé de Châteauneuf, le préſident de Lamoignon, d'Agueſſeau, depuis chancelier : ils étoient pour lui, ce qu'étoient pour Térence Lélius & Scipion. Auſſi Térence & Deſpréaux ſont-ils les écrivains les moins négligés de leurs ſiècles. Le goût de Deſpréaux, formé à cette école, put former celui de Racine ; & en lui apprenant à écrire pour le petit nombre, il lui apprit à écrire pour la poſtérité.

Mais la foule des *Amateurs* eſt compoſée d'une eſpèce d'hommes qui, n'ayant par eux-mêmes ni qualités ni talens qui les diſtinguent, & voulant être diſtingués, s'attachent aux Arts & aux Lettres, comme le gui au chêne, ou le lierre à l'ormeau.

Cette eſpèce paraſite n'apporte dans ce commerce que de la vanité, de fauſſes lu-

mières, des prétentions ridicules, & des manœuvres ſouvent déshonorantes, toujours déſolantes pour les Lettres & pour les Arts. Juges ſuperficiels & tranchans, leur manie eſt de protéger ; & comme les grands talens ſont communément accompagnés d'une certaine élévation d'ame, qui répugne aux protections vulgaires, qui les repouſſe, ou du moins les néglige, ces faux *Amateurs* ne trouvent que dans l'extrême médiocrité, la complaiſance, l'adulation, la baſſeſſe qui leur convient : ils protègent donc ce qui ſe préſente, n'ayant pas à choiſir ; & de là les brigues, les cabales, pour élever leurs eſclaves au-deſſus des hommes libres, qu'ils déteſtent, parce qu'ils en ſont mépriſés. Ils ne peuvent leur ôter la gloire ; mais ils n'ont que trop ſouvent aſſez de crédit pour leur dérober tous les autres prix du talent.

C'eſt encore pis lorſqu'ils s'attachent à un homme de génie, pour ſe donner une exiſtence & un reflet de conſidération : ils ſe conſtituent ſes valets les plus

baſſement dévoués ; ils ſe paſſionnent pour lui d'un fanatiſme de commande ; & d'un enthouſiaſme froidement outré ; ils couvrent de ce zèle toutes leurs haînes pour les autres talens ; ils ſemblent les traîner aux pieds de leur idole ; & en feignant d'élever un grand Homme, de qui leur culte eſt mépriſé, ils croient mettre au deſſous d'eux tout ce qui eſt au deſſous de lui. Ils ſe permettent pour lui, à ſon inſçu & à ſa honte, des manèges dont il n'a pas beſoin, & dont il rougiroit ; ils croient devoir étouffer des rivaux qu'il n'a pas à craindre ; ils lui attribuent la baſſeſſe de leurs penſées & de leurs ſentimens ; ſont pour lui envieux, fourbes, méchans, & lâches ; le rendent lui-même ſuſpect d'être l'inſtigateur & le complice de leurs pratiques odieuſes ; & le déshonorent, s'il eſt poſſible, en affectant de le ſervir.

A l'égard des Lettres, l'*Amateur* s'appelle plus communément *Connoiſſeur* ; & malheur au ſiècle où cette engeance abonde. Ce ſont les fléaux des talens &

du goût ; ils veulent avoir tout prévu, tout dirigé, tout inſpiré, tout vu, revu, & corrigé. Ennemis irréconciliables de qui néglige leur avis, & tyrans de qui les conſulte, leurs déciſions ſont des lois, qu'ils font un crime à l'écrivain de n'avoir pas religieuſement obſervées. Tous les ſuccès ſont dus à leurs conſeils, & tous les revers ſont la peine de n'avoir pas voulu les croire. Mais en les écoutant, on n'en eſt pas plus sûr de ſe les rendre favorables ; & ce qu'ils ont approuvé la veille avec le plus d'enthouſiaſme, ils le condamnent le lendemain, ſi le Public ne le goûte pas. *Le Public a raiſon, ils ont penſé de même, ils ont prédit que cela déplairoit, on n'a pas voulu les entendre.* Les plus adroits, lorſqu'ils ſont conſultés, gardent ſur les endroits critiques un ſilence myſtérieux, ou prononcent comme les oracles, en ſe ménageant, par l'ambiguité de leurs réponſes, les deux envers d'une opinion qu'ils laiſſent flotter juſqu'à l'événement, afin de ne jamais ſe compromettre.

En fait de Muſique, de Peinture, &c. l'*Amateur* ne s'érige qu'en juge du talent, & ce n'eſt là qu'un demi-mal ; mais, en fait de Littérature, il croit rivaliſer avec le talent même, & en eſt jaloux en ſecret. Il n'eſt pas poſſible de ſe croire peintre, muſicien, ſtatuaire, ſi on ne l'eſt pas : mais pourquoi l'*Amateur* ne ſeroit-il pas bel-eſprit autant & plus que l'écrivain ? S'il ne produit rien, ce n'eſt pas le talent, c'eſt la volonté qui lui manque ; il auroit fait au moins ce qu'il a inſpiré, s'il eût voulu s'en donner la peine.

De là ce ſentiment d'envie contre les talens qui s'élèvent, & cette haîne des vivans, qui lui fait exalter les morts. « Qui plus que moi, vous dira-t-il, eſt paſſionné pour les Lettres ? Voyez avec quelle chaleur je me tranſporte d'admiration pour ces hommes de génie, qui, malheureuſement, ne ſont plus » ! Ils ne ſont plus : mais s'ils étoient encore, ils auroient à ſes yeux le tort de s'élever ſans lui, de briller devant lui, de l'offuſquer,

de lui faire ſentir une ſupériorité humiliante : autant de crimes pour la vanité.

Ainſi, les prétendus amis des Lettres ne ſont rien moins, le plus ſouvent, que les amis de ceux qui les cultivent. Les vrais amis des talens ſont ceux qui les jugent par ſentiment & ſans prétendre les juger ; qui ne demandent qu'à jouir, qu'à être amuſés, éclairés, ou agréablement émus ; qui, ſans connoître l'homme, s'en tiennent à l'ouvrage, en profitent s'il eſt utile, s'en amuſent s'il eſt amuſant, & n'ont point la cruelle & ridicule vanité d'être jaloux du bien qu'il leur fait, ou envieux du plaiſir qu'il leur cauſe.

Pliſtarque, fils de Léonidas, apprenant qu'un homme connu pour être envieux & méchant, diſoit du bien de lui, répondit : *Il me croit donc mort ?*

Le ſeul moyen pour les gens de Lettres de capituler avec l'amour-propre de l'*Amateur* à prétentions, ſeroit donc de s'enſevelir, je veux dire, de vivre obſcurs & retirés ; en ſorte que, dans le monde, il ne rencontrât que leurs livres,

& qu'il n'eût jamais avec leur perſonne ni débats d'opinions, ni aſſaut de raiſon, de goût, & de lumières, ni aucune eſpèce de rivalité à ſoutenir : alors ſa vanité n'ayant rien à déméler avec eux face à face, il leur pardonneroit peut-être une exiſtence idéale qui ne lui feroit plus d'ombrage. Mais s'il les trouve dans le monde ; s'il les y voit eſtimés, applaudis ; s'ils lui enlèvent l'attention ; ſi leur eſprit a quelquefois le malheur d'éclipſer le ſien ; s'ils ont ſur-tout un caractère qui ne ſe plie pas aſſez aux complaiſances, aux déférences, aux adulations qu'il exige ; ils ſont perdus dans ſon opinion ; ils peuvent compter ſur ſa haîne ; il les dénonce comme des hommes d'une préſomption, d'un orgueil, d'une arrogance inſupportable, comme des hommes qu'on ne peut trop rabaiſſer & humilier. Il les a ſoupçonnés de croire valoir mieux que lui : c'eſt aſſez : il affirmera qu'ils n'eſtiment rien tant qu'eux-mêmes ; que, du côté des rangs & des conditions, ils n'admettent à leur égard nulle eſpèce d'iné-

galité, & que, du côté des talens, ils penſent avoir ſurpaſſé tout ce qu'il y a de plus illuſtre. Sur ces deux points, il leur attribue toutes les ſottiſes qu'il imagine; & il a bien de quoi en être libéral.

Je ne ſerois donc pas ſurpris que, dans un ſiècle où les gens de Lettres ſe ſeroient trop répandus, & où cette eſpèce d'envieux ſecrets, & honteux de l'être, ſe ſeroit trop multipliée, ce fût la principale cauſe de l'animoſité qu'un certain monde auroit conçue contre les talens littéraires, & de la protection clandeſtine & ſourde que l'on accorderoit à leurs plus inſolens & plus vils détracteurs.

AMÉNITÉ. C'eſt, dans le caractère, dans les mœurs, ou dans le langage, une douceur accompagnée de politeſſe & de grace. L'*aménité* prévient, elle attire, elle engage, elle fait ſouhaiter de vivre avec celui qui en eſt doué.

Un peuple ſauvage peut avoir de la douceur; mais l'*aménité* n'appartient qu'à un peuple civiliſé.

La ſociété des hommes entre eux, & ſans les femmes, auroit trop de rudeſſe: ce ſont elles qui, par l'émulation d'agrémens qu'elles leur inſpirent, leur donnent de l'*aménité*.

Aménité ſe dit auſſi, & dans le même ſens, du ſtyle d'un écrivain; & cette qualité convient particulièrement au familier noble & aux ouvrages de ſentiment. Le ſtyle d'Ovide, celui d'Anacréon, celui de Fontenelle eſt plein d'*aménité*. On peut auſſi le dire du ſtyle héroïque; & c'eſt une des qualités de la proſe de *Télémaque*.

Un modèle d'*aménité*, chez les anciens, ce ſont les Dialogues de Cicéron ſur l'orateur. Il n'y eut jamais d'entretien littéraire plus animé; il n'y en eut jamais de plus doux: c'eſt à la fois un monument d'éloquence & d'urbanité. Qui peut, en liſant ces Dialogues, ne pas ſentir un déſir très-vif d'être ſous ce platane, ſous ce portique de Tuſculum, où les plus éloquens des romains s'expliquent ſur leur art, chacun avec une modeſtie ai-

mable, en parlant d'eux-mêmes, & avec une eſtime ſentie & motivée, quelquefois avec un enthouſiaſme ſincère, quand ils parlent de leurs rivaux ? Par-tout de la chaleur, par-tout de la lumière. C'eſt enfin, ce qui eſt ſi rare, de la contrariété ſans aigreur & ſans amertume, de la politeſſe ſans fard, de la louange ſans fadeur. Que n'avons-nous ſur l'art du théâtre un pareil entretien entre Corneille, Molière, & Racine, compoſé par Voltaire ! Cet ouvrage apprendroit aux jeunes gens à travailler, & à diſputer.

AMPLIFICATION. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. Cette définition d'Iſocrate a été conteſtée, & on la croit déſavouée par Cicéron ; mais on ſe trompe : c'eſt dans ce même ſens que Cicéron nous dit que *l'amplification* eſt le triomphe de l'Eloquence. *Summa autem laus Eloquentiæ amplificare rem ornando : quod valet non ſolum ad augendum aliquid & tollendum altiùs dicendo, ſed*

etiam ad extenuandum atque abjiciendum. De orat. l. 3. (*a*)

Et quoiqu'Ariſtote diſtingue ces deux effets de l'Eloquence, il les met de pair à côté l'un de l'autre, comme un ſeul & même ſecret de l'art. Mais cet art-là ſeroit, dit-on, celui d'un ſophiſte ou d'un déclamateur. Colonia, dans ſa *Rhétorique*, a fait cette obſervation, & on l'a répétée.

Pour y répondre, obſervons d'abord qu'*agrandir* n'eſt pas tout a fait ſynonyme d'*exagérer*. Le développement d'une idée, ou ſon accroiſſement, par une agrégation d'idées incidentes, une comparaiſon qui la fortifie, un contraſte qui la rend plus ſaillante, une gradation qui l'élève; tout cela, dis-je, l'agrandit, ſans en exagérer l'objet. Alors *amplifier* n'eſt pas donner aux choſes une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle. On peut

(*a*) « Le grand mérite de l'Eloquence eſt d'amplifier les choſes en les ornant : & cet art d'agrandir un objet & de l'élever au deſſus de lui-même, ſert auſſi à le diminuer & à le rabaiſſer ».

de même, par la diminution, ne les réduire qu'à leur valeur. L'un & l'autre ſera ſenſible dans une fable de la Fontaine.

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel, en ſa fureur,
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peſte, *&c.*

C'eſt là ce qu'on appelle *amplifier* pour *agrandir.*

L'âne vint à ſon tour, & dit : J'ai ſouvenance
Qu'en un pré de moines paſſant,
La faim, l'occaſion, l'herbe tendre, &, je penſe,
Quelque diable auſſi me pouſſant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

C'eſt là ce qu'on appelle diminuer en amplifiant ; & par ces deux exemples, on voit que l'*amplification* eſt ſi bien compatible avec la vérité, avec la ſincérité même, qu'elle ſe trouve dans le récit le plus ſimple & le plus naïf.

Obſervons de plus, que, lorſque c'eſt l'enthouſiaſme ou la paſſion qui exagère, comme fait l'indignation, l'admiration, la douleur, l'*amplification* eſt encore

ſincère, quoiqu'elle excède la vérité : car l'orateur s'exprime comme il ſent ; & ſi le ſentiment qui l'anime eſt louable, ſon éloquence eſt ſans reproche. Il n'eſt pas obligé d'être calme, impaſſible, & modéré comme le juge : c'eſt à celui-ci à réduire l'*amplification* aux termes de la vérité.

Obſervons enfin, que lors même que de propos délibéré l'orateur groſſit ou atténue, relève ou rabaiſſe l'objet de l'*amplification*, comme fait Cicéron pour aggraver le crime de Verrès : *Facinus eſt vincire civem romanum ; propè parricidium, necare ; quid dicam, in crucem tollere* (*a*) ? ou pour laver Milon & ſes eſclaves du meurtre de Clodius : *Fecerunt id ſervi Milonis, neque imperante, neque ſciente, neque præſente domino, quod ſuos quiſque ſervos in tali*

(*a*) « C'eſt un crime que de charger de fers un citoyen Romain ; c'eſt preſque un parricide que de le mettre à mort : qu'eſt-ce donc que de le mettre en croix » ?

re voluiſſet (*a*) ; obſervons, dis-je, qu'alors même, ſi l'on garde la vraiſemblance, on manquera aux règles de la bonne foi, mais non à celles de l'Eloquence ; & ſans parler des avocats modernes, il faut avouer que c'étoit là toute la religion des anciens, le ſuccès, le gain de leur cauſe, & le ſalut de leur client. *Voyez* ORATEUR & BARREAU.

Le grand vice de l'*amplification*, du côté de l'art, c'eſt d'en dire plus que l'orateur n'en peut lui-même penſer & croire. En perdant juſqu'à l'apparence de la ſincérité, il perd l'eſtime de ſes juges, ſouvent même, comme Longin l'obſerve, il les bleſſe & les indiſpoſe ; car ils prennent ſon impudence pour une marque de mépris.

Réduiſons-nous donc à diſtinguer deux ſortes d'*amplification* : l'une déclamatoire & mauvaiſe, qui outrepaſſe vi-

(*a*) « Les eſclaves de Milon firent, ſans l'ordre de leur maître, à ſon inſçu, en ſon abſence, ce que chacun auroit voulu qu'en pareille rencontre euſſent fait ſes eſclaves ».

ſiblement les bornes de la vérité ; l'autre qui ſe renferme dans celles de la vraiſemblance, & qui eſt la ſeule oratoire. *Voyez* VÉRITÉ RELATIVE, HYPERBOLE.

Ainſi, pour l'orateur, amplifier, ce n'eſt qu'expoſer amplement la vérité, ou ce qui lui reſſemble : ſoit pour frapper plus vivement l'eſprit ou l'ame de l'auditeur d'une impreſſion qui nous eſt favorable ; ſoit pour y affoiblir, ou pour en effacer une impreſſion qui nous eſt contraire.

« En diviſant une choſe, dit Ariſtote, on l'agrandit par le ſeul développement de ſes parties (& il le dit encore des circonſtances qui la diſtinguent). « Plus une action eſt difficile & rare, plus elle eſt grande. Comme ſi quelqu'un a exécuté une entrepriſe au deſſus de ſes forces, au deſſus de ſon âge, au deſſus de ſes pareils, ſeul, ou le premier, ou avec peu de ſecours, & ſur-tout s'il a fait ce qu'il y avoit de plus important, & s'il l'a fait ſouvent de même ». Voilà

des formules d'*amplification* que la vérité même avoue.

C'étoit là le grand art des anciens orateurs; & ils en convenoient eux-mêmes: *Summa laus Eloquentiæ amplificare rem ornando.* (De orat. l. 3.) C'étoit là qu'ils ſe permettoient les expreſſions les plus hardies, & preſque celles des poètes: *Verba propè poëtarum.* (Ibid. l. 1.) C'étoit à ce grand caractère que l'homme éloquent ſe diſtinguoit de l'homme ſimplement diſert (*a*).

C'étoit par cette plénitude, par cette abondance de penſées & d'expreſſions, que le ſtyle de l'orateur s'élevoit au deſſus du ſtyle *ſubtil*, *aigu*, mais *effilé*, *mince*, *concis*, *aride*, *exténué*, des philoſophes. C'étoit enfin par-là que l'Elo-

(*a*) *Diſertum, qui poſſet ſatis acutè ac dilucidè, apud mediocres homines, ex communi quâdam hominum opinione dicere; eloquentem verò, qui mirabiliùs & magnificentiùs augere poſſet atque ornare quæ vellet, omneſque omnium rerum quæ ad dicendum pertinerent fontes animo ac memorid contineret.* Ibid. l. 1.

quence

quence différoit de cette *plaidoirie aigre & litigieuſe*, dont le langage étoit *trivial*, *ſec*, & *pauvre*, tandis que celui de l'Eloquence étoit enrichi d'une foule de connoiſſances, & d'une affluence de choſes, pareille à l'abondance qu'on faiſoit arriver des extrémités de l'empire, pour nourrir le peuple romain (*a*).

Telles étoient, pour l'Eloquence grèque & romaine, les ſources de l'*amplification*. C'étoit à des hommes à qui les monumens de l'antiquité, ſes exemples, ſes mœurs, ſes lois, ſes uſages étoient connus; à qui l'hiſtoire de leurs ancêtres étoit préſente à la penſée; qui ſortoient des écoles de la Philoſophie, pleins des idées les plus profondes de Morale & de Politique, analyſées, diſcutées, agitées dans tous les ſens; qui s'étoient nourris

(*a*) *Inſtrumentum hoc forenſe litigioſum, acre, tractum ex vulgi opinionibus, exiguum ſanè atque mendicum eſt..... Apparatu nobis opus eſt, & rebus exquiſitis undique & collectis, accerſitis, comparatis, ut tibi, Cæſar, faciendum eſt ad annum.* Ibid l. 3.

de la lecture, non ſeulement des orateurs célèbres, mais des poètes éloquens; qui avoient traduit, commenté de mémoire ou par écrit, dans leur jeuneſſe, les plus beaux modèles de l'Elocution ou oratoire ou poétique; c'étoit à de tels hommes, dis-je, que l'art d'étendre, d'agrandir, d'élever les idées, devenoit comme naturel. Ils l'employoient dans l'exorde, pour ſe concilier les eſprits; dans l'expoſition & la preuve, pour fortifier leurs moyens & affoiblir ceux de l'adverſaire; dans la narration, pour la rendre intéreſſante & perſuaſive à leur avantage; dans la définition, pour la graver plus avant dans l'eſprit des juges, & la ſouſtraire à la diſcuſſion d'une logique rigoureuſe: *Etenim definitio, primùm reprehenſo verbo uno, aut addito, aut dempto, ſæpe extorquetur è manibus* (*a*). Ibid. l. 2. Ils l'employoient ſur-

(*a*) « Car il ne faut ſouvent que reprendre un mot dans la définition, ou en ajouter, ou en retrancher un, pour nous arracher cette arme de la main ».

tout quand il s'agiſſoit d'émouvoir. *Eæque cauſæ ſunt ad augendum & ad ornandum graviſſimæ atque pleniſſimæ, quæ plurimos exitus dant .... ut ... animorum impetus ... aut impellantur aut reflectantur* (*a*). Ibid. l. 2. Et pour la louange & le blâme, ils la regardoient comme le don ſuprême, le talent propre de l'orateur : *Nihil eſt enim ad exagerandam & amplificandam orationem accommodatiùs, quam utrumque horum* (*laudandi & vituperandi*) *cumulatiſſimè facere poſſe* (*b*). Ibid. l. 2.

Or qu'on me diſe comment cet art, le triomphe de l'Eloquence, *una laus &*

(*a*) « Les cauſes dans leſquelles l'art d'agrandir & d'orner trouve le plus de gravité & de plénitude, ſont celles qui préſentent le plus d'événemens propres à exciter les paſſions ou à les réprimer ».

(*b*) « Rien n'eſt ſi favorable à l'*amplification* que ces deux genres d'éloquence, la louange & le blâme, lorſqu'on eſt en état d'en accumuler les moyens ».

propria oratoris maxima, peut être à la portée des écoliers de nos colléges. Qu'on me diſe quels ſont les faits, quelle eſt l'eſpèce de queſtions politiques ou morales, dont un rhétoricien ſoit aſſez pleinement inſtruit, pour l'amplifier de lui-même, par l'accumulation des circonſtances, des accidens, des conſéquences, des exemples, des cauſes, des effets, des reſſemblances, des contraſtes ; par les comparaiſons & les gradations du plus au moins, du moins au plus ; par l'énumération des parties, & par ces développemens de qualités & de rapports, que les rhéteurs ont appelé *un amas* de définitions.

La bonne manière, je crois, d'exercer à l'*amplification* les diſciples de l'Eloquence, c'eſt d'abord de leur en faire lire les modèles à haute voix, & de les laiſſer, après la lecture, ſe retracer de ſouvenir, par écrit, dans une autre langue, ce qu'ils en auront retenu. Que ſi l'on veut, ſur un ſujet donné, qu'ils compo-

ſent d'après eux-mêmes, au moins faut-il les y avoir préparés par des études préliminaires & relatives au ſujet.

Mais avant que d'en venir là, & tandis qu'ils ſeront encore attachés au modèle, qu'on prenne ſoin de le choiſir ; qu'on ſe ſouvienne qu'il s'agit de la partie la plus développée, la plus majeſtueuſe de l'Eloquence ; & qu'on n'en donne pas pour exemple un mot de Sénèque, ou une épigramme de Martial.

Eſt-ce une *amplification* que ce vers de Virgile, où il peint en deux mots les chevaux de Turnus ?

Qui candore nives anteirent, curſibus auras (*a*).

En eſt-ce une que cette métaphore, priſe des flots, pour exprimer le trouble du cœur de Didon ?

Magnoque irarum fluctuat æſtu (*b*).

Quoi qu'en diſe Quintilien, ce n'eſt

(*a*) « Qui ſurpaſſoient la neige en blancheur, & les vents en vîteſſe ».

(*b*) « Son cœur eſt agité du grand orage de ſa colère ».

point, dans Homère, amplifier l'idée de la force de ſes héros, que d'exagérer le poids de leurs armes ; ce n'eſt point amplifier l'idée de la beauté d'Hélène, que de faire changer, à ſa vue, l'indignation des vieillards troyens en une tendre admiration. Cette manière d'agrandir eſt une hyperbole paſſagère ; l'*amplification* demande un développement orné.

Une *amplification* poétique eſt cette peinture ſublime de l'état de Didon, lorſqu'elle a réſolu ſa mort :

At trepida, & cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculiſque trementes
Interfuſa genas, & pallida morte futurâ,
Interiora domûs irrumpit limina, & altos
Conſcendit furibunda rogos, enſemque recludit
Dardanium, non hos quæſitum munus in uſus (*a*).

Une *amplification* poétique, dans

(*a*) « Didon tremblante, & l'eſprit troublé de ſon effroyable deſſein, roulant des yeux rougis de ſang, tout le viſage frémiſſant & ſemé de taches livides, & portant ſur le front la pâleur de ſa

Homère, eſt cette circonſtance ajoutée à l'ébranlement de la terre ſous le trident de Neptune.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie :
Pluton ſort de ſon trône ; il pâlit ; il s'écrie ;
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux ſéjour,
D'un coup de ſon Trident, ne faſſe entrer le jour.

Une *amplificanion* oratoire, c'eſt l'éloge de Céſar, dans la harangue pour Marcellus, & dans cet éloge, la comparaiſon de la gloire de vaincre avec celle de pardonner.

Une *amplification* bien plus ſublime encore dans l'oraiſon pour Ligarius, c'eſt l'éloge de la clémence.

Mais en nous occupant de l'*amplification* qui agrandit, n'oublions pas celle qui diminue. Ecoutons Phèdre, excuſant le crime de ſon amour pour Hippolyte.

---

mort prochaine, ſort égarée de ſon palais, monte ſur le bûcher, tire l'épée du Troyen, cette épée dont elle-même lui avoit fait don pour un tout autre uſage ».

Toi-même, en ton eſprit rappelle le paſſé.
C'eſt peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chaſſé :
J'ai voulu te paroître odieuſe, inhumaine ;
pour mieux te réſiſter, j'ai recherché ta haîne.
De quoi m'ont profité mes inutiles ſoins ?
Tu me haïſſois plus, je ne t'aimois pas moins.
Tes malheurs te prêtoient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai ſéché dans les pleurs, dans les larmes.
Il ſuffit de tes yeux pour t'en perſuader,
Si tes yeux un moment daignent me regarder.

Ecoutons Cicéron diminuant le tort du jeune Cœlius, d'avoir fréquenté une femme perdue ; non pas en alléguant, comme le dit Quintilien, qu'il n'a fait que *la ſaluer un peu trop familièrement* ; car ce n'eſt point là ſa défenſe, & Quintilien s'eſt trompé ; mais en avouant ſans détour la liaiſon la plus intime de Cœlius avec Clodia, & en attribuant aux mœurs du temps ce déréglement d'un jeune homme. « Romains, dit-il, la ſévérité des mœurs de nos ancêtres n'exiſte plus que dans les livres : les livres mêmes, où elle eſt décrite, ont vieilli & ſont oubliés. Tous les ſages n'ont pas regardé comme incompatibles la dignité & la

volupté. La nature a des attraits auxquels la vertu même réſiſte difficilement. Elle préſente à la Jeuneſſe des ſentiers ſi gliſſans, qu'il eſt bien difficile de n'y pas faire quelque chûte. Ne regardons plus cette ancienne route de la ſageſſe, ſi peu fréquentée aujourd'hui, qu'elle eſt remplie de buiſſons. Accordons quelque choſe à l'âge. Que la Jeuneſſe ait quelque licence. Ne refuſons pas tout à ſes plaiſirs. Que cette exacte & droite raiſon ne domine pas toujours ; que l'ardeur du déſir, que la volupté quelquefois en triomphe. Qu'un jeune homme ſe diſpenſe d'avoir de la pudeur, pourvu qu'il revienne de temps en temps à ſes affaires domeſtiques, à celles du Public, à celles de l'Etat. Après tout, il s'eſt vu de notre temps, & du temps de nos pères, & du temps même de nos aïeux, nombre de très-grands hommes, de très-illuſtres citoyens, qui, après avoir paſſé la jeuneſſe la plus brûlante du feu des paſſions, ont montré, dans un âge plus mûr & plus ſolide, les plus éclatantes vertus».

C'eſt une choſe aſſez étrange que d'entendre Cicéron faire l'apologie du libertinage : mais au Barreau tout moyen étoit bon, pourvu qu'il fût bon à la cauſe.

L'*amplification* eſt l'ame de l'éloquence de Cicéron, moins ſerrée, moins énergique, mais plus ſomptueuſement ornée que celle de Démoſthène. Cependant, après les exemples de l'orateur romain dans l'art d'amplifier ; après ſes péroraiſons pour Muréna, pour Ligarius, pour Milon, & toutes celles où il déploie une éloquence pathétique ; après celle pour Sextius, où, de la condition d'un homme de bien dans les grandes places, il fait une *amplification* ſi affligeante & malheureuſement ſi reſſemblante à la vérité ; après ces accuſations contre Verrès, où l'on voit le crime renchérir ſur le crime : *Non enim furem, ſed raptorem ; non adulterum, ſed expugnatorem pudicitiæ ; non ſacrilegum, ſed hoſtem ſacrorum religionumque ; non ſicarium, ſed crudeliſſimum carnificem civium ſociorumque in veſtrum judicium adducì-*

mus (*a*) ; après ces invectives amplifiées contre Catilina, contre Piſon, contre Antoine ; après tous ces modèles d'*amplification*, & tant d'autres dont l'orateur romain abonde, on en peut voir encore dans Démoſthène de belles & grandes leçons.

L'éloquence de celui-ci, preſque toute adonnée aux affaires publiques, eſt plus auſtère & moins variée ; mais il ne laiſſe pas d'y employer à propos cet art d'orner & d'agrandir. On peut le voir dans ce plaidoyer, où, ſe diſculpant du malheur de la bataille de Chéronée & du conſeil qu'il avoit donné de faire la guerre à Philippe, il jure (non pour engager les athéniens à la renouveler encore, comme l'a cru Longin : car Philippe étoit

(*a*) « Ce n'eſt pas un voleur, c'eſt un dépréda-teur ; ce n'eſt pas un adultère, c'eſt le perſecuteur de la pudicité ; ce n'eſt pas un ſacrilége, c'eſt l'ennemi déclaré de la religion & des autels ; ce n'eſt pas un aſſaſſin, c'eſt le bourreau le plus cruel de nos citoyens & de nos alliés, que nous amenons devant vous ».

mort & Alexandre avoit ſoumis l'Aſie; mais, comme je l'ai dit, pour ſe juſtifier d'avoir conſeillé cette guerre); il jure par les mânes des grands hommes qui, pour la défenſe de la liberté, ſont morts dans les batailles de Marathon, de Platée, de Salamine, & d'Artémiſe, & qui repoſent dans les tombeaux publics; il jure, dis-je, qu'en ſe dévouant pour le ſalut du reſte de la Grèce, les athéniens n'ont point failli, & n'ont fait que ſuivre en cela les exemples de leurs ancêtres.

C'eſt là qu'après avoir juſtifié & ſes conſeils dans la tribune, & ſa conduite dans les affaires, Démoſthène termine ainſi ſon éloquente apologie : « Après cela, vous me demandez, Eſchine, pour quelles vertus je prétends qu'on me décerne des couronnes. Moi, ſans héſiter, je réponds : Parce qu'au milieu de nos magiſtrats & de nos orateurs, que Philippe & Alexandre ont univerſellement corrompus, à commencer par vous, je ſuis le ſeul que ni conjonctures délicates, ni paroles engageantes, ni pro-

meſſes magnifiques, ni eſpérance, ni crainte, ni faveur, ni rien au monde, n'a jamais pu pouſſer ni induire à rien relâcher de ce que je croyois favorable aux droits & aux intérêts de la patrie; parce qu'autant de fois que j'expoſai mon avis, ce ne fut jamais comme vous, en mercenaire, qui, ſemblable à une balance, penche du côté qui reçoit le plus; mais qu'éternellement un eſprit droit, juſte, & incorruptible dirigea toutes mes démarches; parce qu'enfin, appelé plus qu'aucun homme de mon temps aux premiers emplois, je les exerçai tous avec une religion ſcrupuleuſe & une parfaite intégrité : c'eſt pour cela que je demande qu'on me décerne des couronnes ».

La manière dont Démoſthène agrandit les objets, ne tient jamais à l'imagination; elle conſiſte à donner à ſes raiſonnemens de l'ampleur, de la force, & de la dignité. Il étend moins qu'il n'approfondit; il grave au lieu de peindre; &, pour changer d'image, il déploie ſes bras avec moins de grâce, mais il les ſerre avec

une vigueur plus nerveuſe que Cicéron.

Parmi les orateurs modernes (j'entends parmi les orateurs chrétiens), les *amplifications* ne ſont que trop fréquentes. Mais dans le nombre, il en eſt d'admirables. Il s'agit de faire un bon choix. Celles de Bourdaloue, comme celles de Démoſthène, ſont des raiſonnemens appuyés & fortifiés ; celles de Maſſillon, des développemens de penſée, des effuſions de ſentiment : l'un & l'autre ſont des modèles.

C'eſt dans les oraiſons funèbres que l'*amplification* a le plus de luxe & de pompe. Dans Fléchier, l'exorde de Turenne ; dans Boſſuet, les révolutions de la fortune d'Henriette, l'éloge de Condé, & cent autres morceaux ſont des chef-d'œuvres de ce genre. De tous nos orateurs, Boſſuet eſt celui qui a le mieux connu l'art d'agrandir : c'étoit le ſceau de ſon génie.

Mais dans cet art, les poètes, ſur-tout, ſont de grands maîtres d'éloquence : & qui enſeignera mieux à donner de la

grandeur & de la majeſté à un ſujet, que l'expoſition de Brutus ?

Deſtructeurs des tyrans, vous, qui n'avez pour rois,
Que les dieux de Numa, vos vertus, & nos lois;
Enfin votre ennemi commence à vous connoître.
Ce ſuperbe toſcan qui nous parloit en maître,
Porſenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran, protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvroit de ſon camp les rivages du Tibre,
Reſpecte le Sénat & craint un peuple libre. *&c.*

Qui enſeignera mieux à amplifier une action que la harangue de Cinna à ſes conjurés ?

Je leur fais le tableau de ces triſtes batailles,
Où Rome, par ſes mains, déchiroit ſes entrailles,
Où l'aigle abattoit l'aigle, *&c.*

Qui enſeignera mieux à aggraver le malheur par l'accumulation des circonſtances, que le monologue de Camille, terminé par ce mouvement d'indignation ſi ſublime & ſi déchirant ?

Mais ce n'eſt rien encore auprès de ce qui reſte.
On demande ma joie en un jour ſi funeſte !
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,

Et baiſer une main qui me perce le cœur !
En un ſujet de pleurs ſi grand, ſi légitime,
Se plaindre eſt une honte, & ſoupirer un crime.
Leur brutale vertu veut qu'on s'eſtime heureux ;
Et ſi l'on n'eſt barbare, on n'eſt point généreux.

Qui enſeignera mieux enfin que Phèdre, dans ſa jalouſie, à tirer des contraſtes tout ce qui peut contribuer à rendre une ſituation plus cruelle & plus accablante ?

Œnone, qui l'eût cru ? j'avois une rivale.
Hippolyte aime, & je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi, qu'on ne pouvoit dompter,
Qu'offenſoit le reſpect, qu'importunoit la plainte,
Ce tigre, que jamais je n'abordai ſans crainte,
Soumis, apprivoiſé, reconnoît un vainqueur :
Aricie a trouvé le chemin de ſon cœur....
Hélas ! ils ſe voyoient avec pleine licence ;
Le Ciel de leurs ſoupirs approuvoit l'innocence ;
Ils ſuivoient ſans remords leur penchant amoureux ;
Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux :
Et moi, triſte rebut de la nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière.
La mort eſt le ſeul dieu que j'oſois implorer.
J'attendois le moment où j'allois expirer.
Me nourriſſant de fiel, de larmes abreuvée,
Encor dans mes malheurs de trop près obſervée,
Je n'oſois dans mes pleurs me noyer à loiſir :

Je

Je goûtois en tremblant ce funeſte plaiſir;
Et ſous un front ſerein déguiſant mes alarmes,
Il falloit bien ſouvent me priver de mes larmes.

Celui de tous les poètes qui a le plus agrandi les objets, Homère, abuſe quelquefois de cette liberté accordée au génie ; mais dans le neuvième livre de l'*Iliade*, on trouvera deux des plus beaux modèles de l'*amplification* oratoire que nous offre l'antiquité. Je parle du *Diſcours* d'Ulyſſe, & de la *Réponſe* d'Achille.

Virgile, plus ſage qu'Homère, plus continuellement, plus vraiment éloquent, eſt parmi les anciens, pour l'*amplification*, ce que Racine eſt parmi nous : ce ſont là les livres claſſiques d'un jeune homme qui aſpire à la haute éloquence. J'y joins le théâtre de Voltaire, juſqu'à *Tancrède* incluſivement ; & dans le cabinet du jeune élève, je les place tous trois auprès de Démoſthène, de Cicéron, de Maſſillon, & de Boſſuet.

C'eſt là, bien mieux que dans les formules des rhéteurs, qu'il verra de com-

bien de manières l'*amplification* ſe varie; ou plutôt, que dans la nature les formes & les ſources en ſont inépuiſables, &, comme dit Longin, diviſibles à l'infini.

Mais parmi ces eſpèces, il n'y en a aucune qui ſoit *amplification* de mots.

Colonia donne pour telle cette apoſtrophe, la plus vive, la plus éloquente peut-être qui ſoit dans Cicéron : « Et toi, Tubéron, que faiſois-tu de cette épée nue à la bataille de Pharſale ? quel étoit le flanc que cherchoit la pointe de ce fer ? à quel deſſein avois-tu pris les armes ? où tendoient ta penſée, tes yeux, ta main, l'ardeur qui t'animoit ? quel étoit l'objet & le but de tes déſirs & de tes vœux » ?

Cicéron parloit devant Céſar : il lui peignoit l'accuſateur de Ligarius ; il le lui faiſoit voir tout occupé lui-même à le chercher dans la mêlée, à lui plonger l'épée dans le ſein ; & le rhéteur appelle cela une *amplification* de mots ! Sans doute, *gladius*, *mucro*, *arma* ; *ſenſus*, *mens*, *animus* ; *cupiebas*, *optabas*, ſont

des mots ſynonymes. Mais comment ce rhéteur n'a-t-il pas vu que des ſynonymes gradués par leur emploi dans l'expreſſion, redoublent la force de la penſée, & que cette gradation ne fait qu'exprimer celle de l'idée & du ſentiment ?

Lorſque Longin a défini l'*amplification* un accroiſſement de paroles, il y a donc compris la penſée : l'*amplification*, ſans cela, ne ſeroit rien que de l'enflure. Mais quoi qu'il en ſoit de la définition de Longin, celle de Cicéron eſt expreſſe & non équivoque : *Vehementius quoddam dicendi genus, quo rei vel dignitatem & amplitudinem, vel indignitatem & atrocitatem, pondere verborum & enumeratione circumſtantiarum demonſtramus* (*a*). Il ajoute, qu'en amplifiant, il faut éviter les petits détails : *Nihil tenuiter enucleandum ;* & ſur-tout les paroles vides : *vitan-*

(*a*) « C'eſt un genre de diſcours plus véhément, dans lequel, par la force des paroles & l'énumération des circonſtances, nous démontrons ou la dignité & la grandeur d'une action, ou ſon indignité & ſon atrocité ».

das vacuas voces, & inanem verborum ſonitum.

La première règle de l'*amplification* ſera donc que le ſujet en ſoit digne. « Il n'y a point de figure plus excellente, nous dit Longin, que celle qui eſt tout à fait cachée, & lorſqu'on ne reconnoît point que c'eſt une figure ». Tel eſt le naturel de l'*amplification*, lorſque le ſujet la ſoutient. Si elle eſt déplacée, elle eſt froide; ſi elle eſt démeſurée, elle eſt ridicule ou choquante. C'eſt, comme diſoit Sophocle, *ouvrir une grande bouche pour ſouffler dans un chalumeau.*

La ſeconde règle, c'eſt que le fait ou le fond de l'idée ſoit ſolidement établi; car l'*amplification*, qui porte à faux, n'eſt qu'une déclamation vaine : il y en a beaucoup de ce nombre.

La troiſième règle eſt que l'*amplification* ſe lie à la preuve, & y ajoute. L'art d'embellir un diſcours ſérieux, eſt le même que l'art d'orner un édifice : c'eſt de rendre l'utile & le néceſſaire agréables, & de faire ſervir la décoration à la

ſolidité. *Columnæ, & templa & porticus ſuſtinent ; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitolii faſtigium iſtud, & cæterarum ædium, non venuſtas ſed neceſſitas ipſa fabricata eſt* (*a*). De orat. l. 3. Tout le reſte eſt déclamation.

Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas, dit Voltaire ; & après avoir cité ces beaux vers de Virgile :

Nox erat, & placidum carpebant feſſa ſoporem Corpora, &c.

Il ajoute : « Si la longue deſcription du règne du ſommeil dans toute la nature, ne faiſoit pas un contraſte admirable avec la cruelle inquiétude de Didon, ce morceau ne ſeroit qu'une *amplification* puérile : c'eſt le mot *at non infelix animi Phœniſſa*, qui en fait le charme ».

Rien n'eſt plus vrai ; mais cela prouve

(*a*) « Les colonnes ſoutiennent les temples & les portiques, & cependant elles n'ont pas moins de dignité que d'utilité. Ce beau faîte du Capitole, ainſi que de tant d'autres édifices, ce n'eſt pas la magnificence qui l'a conſtruit, c'eſt la néceſſité ».

que l'*amplification* eſt un défaut lorſqu'elle eſt ſans objet, & une beauté lorſqu'elle eſt bien placée. *Quand on dit tout ce qu'on doit dire*, on dit plus que l'idée vague ou préciſe ne diroit elle-même ; & la préſenter aux eſprits avec tous les traits qui peuvent l'agrandir, l'élever, la rendre plus ſenſible & plus intéreſſante, c'eſt ce qu'on appelle amplifier. Ce beau rôle de Phèdre, que Voltaire donne pour exemple, n'eſt lui-même qu'une éloquente *amplification* de ces mots : *J'aime, je ſuis coupable, je le ſuis malgré moi : j'aime ; & ma rivale eſt aimée.*

Quant aux défauts qu'on obſervera dans ce genre de compoſition, de la part des jeunes élèves, les principaux ſeront la ſtérilité, la futilité, la timidité, la ſurabondance, & l'audace.

La ſtérilité eſt affligeante ; mais il n'en faut pas déſeſpérer. La culture & l'étude peuvent en être le remède. On prend trop ſouvent pour un manque d'eſprit, ce qui n'eſt qu'un manque d'idées.

La futilité eſt bien pire ; car celui qui attache de l'importance à des minuties, qui amplifie des bagatelles, qui veut faire valoir des riens, a rarement le ſens droit, l'eſprit juſte, & le talent de la vraie éloquence.

La timidité n'eſt ſouvent, dans un jeune homme heureuſement doué, que le ſentiment trop vif de ſa foibleſſe ou des difficultés de l'art : il faut eſtimer en lui cette défiance modeſte, l'en louer, & l'en corriger.

La ſurabondance eſt un excès qu'Antoine aimoit dans ſes diſciples. *Volo ſe efferat in adoleſcente fœcunditas.* Mais il vouloit auſſi qu'on modérât cette première végétation, comme celle des blés naiſſans, lorſque l'herbe en eſt trop épaiſſe. *In ſummâ ubertate ineſt luxuries quædam, quæ ſtylo depaſcenda eſt.*

Il faut auſſi, dans un jeune homme, réprimer l'emportement de l'expreſſion comme celui de la penſée ; &, ſoit avec une imagination trop fougueuſe, ſoit avec un eſprit trop craintif & trop lent,

imiter Iſocrate, qui employoit, diſoit-il, ſelon le génie de ſes élèves, ou la bride, ou les éperons : *Alterum enim exultantem verborum audaciâ reprimebat ; alterum cunctantem & quaſi verecundantem excitabat* (*a*).

« Le genre d'éloquence auquel l'*amplification* convient le mieux, dit Ariſtote, c'eſt le genre démonſtratif ; mais elle doit porter ſur des faits reconnus, de façon qu'il ne reſte plus qu'à les orner & à les agrandir ».

AMPOULÉ. Le *projicit ampullas* d'Horace ſemble avoir donné lieu à cette expreſſion figurée. On appelle un ſtyle, un vers, un diſcours *ampoulé*, celui où l'on emploie de grands mots à exprimer de petites choſes ; où la force de l'expreſſion ſe déploie mal à propos ; où la parole excède la penſée, exagère le ſentiment.

(*a*) « Dans l'un, il réprimoit l'audace des paroles ; dans l'autre, il excitoit l'irréſolution & la timidité ».

Il n'eſt point d'expreſſions, dont l'énergie ou l'élévation ne trouve ſa place dans le ſtyle : mais il faut que la grandeur de l'objet y réponde ; & de la juſteſſe de ce rapport, dépend la juſteſſe de l'expreſſion. Qu'un autre que Phèdre penſât que ſon amour pût faire rougir le ſoleil, ce ſeroit du ſtyle *ampoulé*. Mais après ces vers :

Noble & brillant auteur d'une illuſtre famille,
Toi, dont ma mère oſoit ſe vanter d'être fille ;

il eſt tout ſimple & tout naturel que la fille de Paſiphaé ajoute :

Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois.

Il n'eſt pas moins naturel que la fille de Minos, juge des morts, ſe repréſente ſon père épouvanté du crime de ſa fille inceſtueuſe, & laiſſant tomber, en la voyant, l'urne terrible de ſes mains :

Miſérable ! & je vis ! & je ſoutiens la vue
De ce ſacré ſoleil dont je ſuis deſcendue !
J'ai pour aïeul le père & le maître des dieux ;
Le ciel, tout l'univers eſt plein de mes aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.

Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne fatale.
Le ſort, dit-on, l'a miſe en ſes ſévères mains.
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah ! combien frémira ſon ombre épouvantée,
Lorſqu'il verra ſa fille, à ſes yeux préſentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !
Que diras-tu, mon père ? A ce ſpectacle horrible,
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible.

De même, après le feſtin d'Atrée, père d'Agamemnon, qui fit reculer le ſoleil, il n'y a aucune exagération à ſuppoſer que Clytemneſtre, pour un crime qui lui paroît ſemblable, diſe au ſoleil :

Reçule. Ils t'ont appris ce funeſte chemin.

L'art d'élever naturellement le ſtyle à ce degré de force, conſiſte à y diſpoſer les eſprits par des idées qui autoriſent la hauteur de l'expreſſion.

Le *Moi* de la *Médée* de Corneille eſt ſublime, parce qu'il eſt dans la bouche d'une magicienne fameuſe : ſans cela il ſeroit extravagant & ridicule.

De même il n'appartient qu'à la Gorgone de dire :

Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de plus terrible
Qu'un regard de mes yeux.

De même ce vers, dans la bouche d'Octave,

Je ſuis maître de moi, comme de l'univers,

n'eſt qu'une expreſſion noble & ſimple.

De même après ces vers,

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles,
Que ſes proſcriptions comblent de funérailles;

Sertorius peut ajouter :

Et comme autour de moi j'ai tous ſes vrais appuis,
Rome n'eſt plus dans Rome, elle eſt toute où je ſuis.

Dans une Tragédie de Warvick, l'auteur crut imiter Corneille en diſant,

Tranſportons l'Angleterre au milieu de la France :

mais le parterre s'écria, en faiſant un vide : *Place à l'Angleterre.*

Le ſtyle *ampoulé* n'eſt donc jamais qu'un ſtyle élevé outre meſure.

On a dit, *des plaines de ſang*, *des montagnes de morts ;* & lorſque ces expreſſions ont été placées, elles ont été

juſtes. Qui jamais a reproché de l'enflure à ces deux vers de la *Henriade?*

Et des fleuves françois les eaux enſanglantées
Ne portoient que des morts aux mers épouvantées.

Longin, dans ſon *Traité du Sublime*, cite comme une expreſſion *ampoulée*, *Vomir contre le ciel;* mais ſi l'on dit de Typhoé, qu'il a vomi contre le ciel

Les reſtes enflammés de ſa rage mourante,

l'expreſſion eſt naturelle.

Dans la tragédie de *Théophile*, Pyrame, croyant qu'un lion a dévoré Thiſbé, s'adreſſe à ce lion, & lui dit :

Toi, ſon vivant cercueil, reviens me dévorer.
Cruel Lion, reviens; je te veux adorer.
S'il faut que ma déeſſe en ton ſang ſe confonde,
Je te tiens pour l'autel le plus ſacré du monde.

Voilà ce qui s'appelle de l'*ampoulé:* l'exagération en eſt riſible, à force d'être extravagante. En général, le ridicule touche au ſublime, & pour marcher ſur la limite qui les ſépare, ſans la paſſer jamais, il faut bien prendre garde à ſoi. « Dans le haut ſtyle, nous dit Longin,

rien de ſi difficile à éviter que l'enflure ».

Mais c'eſt une erreur de penſer que les degrés d'élévation du ſtyle ſoient marqués pour les divers genres. Dans le Poème didactique, le plus tempéré de tous, Lucrèce & Virgile ſe ſont élevés auſſi haut qu'aucun poète dans l'Epopée.

Lucrèce a dit d'Epicure : « Ni ces dieux, ni leurs foudres, ni le bruit ménaçant du ciel en courroux ne purent l'étonner. Son courage s'irrita contre les obſtacles. Impatient de briſer l'étroite enceinte de la nature, ſon génie vainqueur s'élança au delà des bornes enflammées du monde, & parcourut à pas de géant les plaines de l'immenſité ».

On ſait de quel pinceau Virgile, dans les Géorgiques, a peint le meurtre de Céſar.

La Fontaine lui-même, dans l'apologue, a pris quelquefois le plus haut ton : il a oſé dire du chêne,

Celui de qui la tête au ciel étoit voiſine,
Et dont les pieds touchoient à l'empire des morts.

Il a oſé dire, en parlant de l'Aſtrologie :

Quant aux volontés ſouveraines
De celui qui fait tout, & rien qu'avec deſſein ;
Qui les ſait, que lui ſeul ? Comment lire en ſon ſein ?
Auroit-il imprimé ſur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ſes voiles ?

Et de ce ton ſublime il ſe rabaiſſe au ton familier.

Quand l'enfer eut produit la Goutte & l'Araignée,
Mes filles, leur dit-il, *&c.*

Le naturel & la vérité ſont de l'eſſence de tous les genres : il n'en eſt aucun qui n'admette le plus haut ſtyle, quand le ſujet l'élève & le ſoutient ; il n'en eſt aucun où de grands mots vides de ſens, des figures exagérées, des images qui donnent un corps giganteſque à de petites penſées, ne faſſent de l'enflure, & ne forment ce qu'on appelle un ſtyle *ampoulé.*

L'Epopée, la Tragédie, l'Ode elle-même ne demandent plus de force & plus de hauteur dans les idées, les ſentimens, & les images, qu'autant que les

ſujets qu'elles traitent en ſont plus ſuſceptibles, & que les perſonnages qu'elles emploient ſont ſuppoſés avoir plus de grandeur dans l'ame & d'élévation dans l'eſprit.

Il en eſt de même de la haute Eloquence : tout doit y être vrai, ou reſſemblant au vrai ; & non ſeulement les figures, mais les mouvemens oratoires ſont tous ſoumis à cette règle. Métaphore, exclamation, imprécation, apoſtrophe, proſopopée, hypotipoſe, tout ce qu'il y a de plus véhément devient froid ; tout ce qu'il y a de plus noble & de plus ſérieux devient groteſque & ridicule, dès que le faux, l'outré, l'enflure enfin s'y fait apercevoir. Or la vérité relative dont il s'agit, eſt dans le rapport de proportion, non ſeulement du ſtyle avec la choſe, mais du ſtyle avec la perſonne dont on parle, ou qui parle elle-même. Rien n'eſt ſi accablant dans la réplique que le ridicule jeté ſur une emphaſe déplacée. C'eſt à cette diſconvenance du langage avec l'orateur, que Dé-

moſthène s'eſt attaché dans ſa harangue pour la couronne, en réfutant la péroraiſon d'Eſchine ſon accuſateur.

« O terre ! ô ſoleil ! ô vertu ! avoit dit Eſchine ; & vous, ſources du juſte diſcernement, lumières naturelles, lumières acquiſes, par où nous démêlons le bien d'avec le mal, je vous en atteſte : j'ai de mon mieux ſecouru l'Etat, & de mon mieux plaidé ſa cauſe ».

Ce n'étoit là qu'un lieu commun, qu'une déclamation *ampoulée*, que la conduite & les mœurs d'Eſchine ne rendoient pas fort impoſante. Auſſi de quel ton Démoſthène y répondit !

« Que penſez-vous, dit-il aux juges, de cet hiſtrion traveſti, qui, comme dans une pièce tragique, s'écrie : *O terre ! ô ſoleil ! ô vertu !* qui invoque *les lumières naturelles & les lumières acquiſes*, qui nous éclairent ſur le *diſcernement du bien & du mal ?* car je ne ſurfais point : vous l'avez entendu proférer de telles paroles. Vous, Eſchine, le réceptacle de tous les vices, par où, vous & les

les vôtres, avez-vous quelque commerce avec la vertu ? par où diſcernez-vous le bien d'avec le mal ? dans quelle ſource avez-vous puiſé ce talent lumineux ? par quel endroit l'avez-vous mérité ? & de quel droit prononcez-vous le nom de lumières acquiſes » ?

On voit par cet exemple, qu'une raiſon ſolide vaut mieux que cent exclamations vagues : flèches bruyantes, mais émouſſées, qu'on ſe renvoie tour à tour, & qui ne portent aucune atteinte. Qu'il me ſoit permis d'achever en deux mots cette métaphore, & de conclure qu'il ne ſuffit pas qu'un trait d'Eloquence ait des plumes, qu'il faut encore qu'il ſoit armé d'un fer bien aiguiſé, qu'il ait un vol meſuré à ſon but, qu'une main ſûre le décoche, & qu'un œil juſte le conduiſe. Mais cette juſteſſe eſt l'accord le plus rare du génie & de la raiſon.

ANACRÉONTIQUE. Genre de poéſie lyrique, dont la grâce eſt le caractère, & qui reſpire la volupté.

Qu'Horace ait imité Anacréon dans quelques-unes de ſes odes ; que dans un ſiècle non moins poli que celui d'Auguſte, quelques-uns de nos poètes françois, parmi les délices des feſtins & les plaiſirs de la galanterie, aient eu, dans leurs chanſons, cet enjouement, ce tour élégant & facile, ce naturel, cet abandon aimable de la Poéſie *anacréontique* ; on n'en eſt point ſurpris. Mais que, long-temps avant que la politeſſe eût formé le goût, l'on trouve dans nos anciens poètes des morceaux dignes d'Anacréon ; c'eſt là ce qui étonne agréablement, comme lorſque dans un hameau on rencontre la grâce, fille de la nature, unie à la ruſticité. Quoi de plus *anacréontique*, par exemple, que ce ſonge de Marot ?

La nuit paſſée, en mon lit, je ſongeoie
Qu'entre mes bras vous tenois *nu à nu.*
Mais au réveil, ſe rabaiſſa la joie
De mon déſir, en dormant avenu.
Adonc je ſuis vers Apollon venu,
Lui demander qu'aviendroit de mon ſonge.
Lors lui, jaloux de toi, longuement ſonge,

Puis me répond : *Tel bien ne peux avoir.*
Hélas ! m'amour, fais lui dire menſonge ;
Si confondras d'Apollon le ſavoir.

Quoi de plus digne encore d'Anacréon, que ces vers du même poète, parlant à deux de ſes rivaux ?

Demandez-vous qui me fait glorieux ?
Hélène a dit, & j'en ai bien mémoire,
Que de nous trois elle m'aimoit le mieux.
Voilà pourquoi j'ai tant d'aiſe & de gloire.
Vous me direz ; qu'il eſt aſſez notoire
Qu'elle ſe moque, & que je ſuis deçu.
Je le ſais bien, mais point ne le veux croire ;
Car je perdrois l'aiſe que j'ai reçu.

Enfin n'eſt-ce pas Anacréon lui-même qu'on croit entendre dans ce madrigal, le chef-d'œuvre de la naïveté ingénieuſe ?

Amour trouva celle qui m'eſt amère.
(Et j'y étois, j'en ſais bien mieux le conte.)
Bon jour, dit-il, bon jour, Vénus ma mère.
Puis tout à coup il voit qu'il ſe mécompte,
Dont la couleur au viſage lui monte,
D'avoir failli honteux, Dieu ſait combien.
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte :
Plus clair-voyant que vous s'y trompe bien.

C'eſt de Catulle que Marot avoit appris à imiter Anacréon ; & ſon génie étoit plus analogue à celui de ces deux poètes, qu'au tour d'eſprit de Martial, qu'il a ſouvent traduit, mais non pas auſſi bien qu'il a imité Catulle.

Las ! il eſt mort (pleurez-le, Damoiſelles,)
Le Paſſereau de la jeune Maupas.
Un autre oiſeau, qui n'a plume qu'aux aîles,
L'a dévoré. Le connoiſſez-vous pas ?
C'eſt ce fâcheux amour, qui, *ſans compas*,
Avecque lui ſe jetoit au giron
De la pucelle, & voloit environ,
Pour l'enflamber & tenir en détreſſe.
Mais par dépit tua le paſſeron,
Quand il ne ſut rien faire à la maîtreſſe.

Marot n'eſt pas le ſeul de nos anciens poètes qui ait pris le ſtyle *anacréontique*, quoiqu'à vrai dire, aucun ne l'ait eu comme lui. Ecoutez cette ode à Venus : elle eſt de du Bélay, chanoine de l'égliſe de Paris.

Ayant, après long déſir,
Pris de ma douce ennemie
Quelques arrhes du plaiſir
Que ſa rigueur me dénie ;

Je t'offre ces beaux œillets,
Vénus, je t'offre ces roſes,
Dont les boutons vermeillets
Imitent les lèvres cloſes
Que j'ai baiſé par trois fois,
Marchant tout beau deſſous l'ombre
De ces buiſſons que tu vois;
Et n'ai ſu paſſer ce nombre,
Pour ce que la mère étoit
Auprès de là, ce me ſemble,
Laquelle nous aguettoit.
De peur encore j'en tremble.
Or je te donne ces fleurs.
Mais ſi tu fais ma rebelle
Auſſi piteuſe à mes pleurs
Comme à mes yeux elle eſt belle,
Un myrte je dédîrai
Deſſus les rives de Loire,
Et ſur l'écorce écrirai
Ces quatre vers à ta gloire :
« Un amant, ſur ce bord-ci,
» A Vénus conſacre & donne
» Ce myrte, & lui donne auſſi
» Ses troupeaux & ſa perſonne ».

Au nom de Ronſard, on croit voir fuir les grâces, & ſur-tout les grâces *anacréontiques*. On va lire pourtant de ce Ronſard deux morceaux, dont l'un me

ſemble digne de Catulle, & l'autre d'Anacréon.

Voici les bois que ma jeune Angelette
Sur le printemps réjouit de ſon chant :
Voici les fleurs où ſon pied va marchant,
Quand à ſoi-même elle penſe ſeulette.....
Ici, chanter ; là, pleurer je la vi ;
Ici, ſourire ; & là, je fus ravi
De ſes diſcours par leſquels je *deſvie* ;
Ici, s'aſſeoir ; là, je la vis danſer.
Sur le métier d'un ſi vague penſer,
Amour ourdit la trame de ma vie.

Cette ſimplicité naïve ne vaut-elle pas ces tournures métaphyſiques, que le ſentiment ne connut jamais ? Ne vaut-elle pas le reproche qu'un amant adreſſe à ſon cœur dans ce madrigal de Boileau ?

Voici les lieux charmans, où mon ame ravie
Paſſoit, à contempler Silvie,
Ces tranquilles momens, ſi doucement perdus.
Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
Mon cœur, vous ſoupirez au nom de l'infidèle :
Ayez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

C'eſt bien ici que le Miſanthrope diroit :

Ce n'eſt que jeu de mots, qu'affectation pure ;
Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

J'entends les zélateurs de Boileau s'écrier que je lui préfère Ronſard. Non, Meſſieurs : Ronſard n'a fait ni le Lutrin, ni l'Art poétique ; mais il a fait un ſonnet où il y a du naturel & de la ſenſibilité ; & Boileau a fait un madrigal où il n'y a que de l'eſprit.

Ce même Ronſard a fait auſſi une jolie ode *anacréontique* ; & comme elle n'eſt pas longue, je la tranſcris encore.

Mignonne, allons voir ſi la roſe,
Qui ce matin avoit déclоſe
Sa robe de pourpre au ſoleil,
N'a point perdu, cette vêprée,
Les plis de ſa robe pourprée,
Et ſon teint au vôtre pareil.
Las ! voyez comme en peu d'eſpace,
Mignonne, elle a deſſus la place
Toutes ſes beautés laiſſé choir !
O vraiment marâtre nature,
Puiſqu'une telle fleur ne dure
Que du matin juſques au ſoir !
Donc, ſi vous me croyez, Mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En ſa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeuneſſe :

Comme à cette fleur, la vieilleſſe
Fera ternir votre beauté.

Quelle différence y avoit-il donc entre les poètes de ce temps-là, & ceux d'un ſiècle où le goût fut plus épuré? La juſteſſe & la sûreté du diſcernement & du choix. L'homme de talent, que le goût n'éclaire pas, fait bien de temps en temps, lorſque l'idée ou le ſentiment lui commande, lorſqu'un petit tableau, que lui préſente ſa penſée, porte avec lui ſon caractère & ſa couleur; & plus ce poète a de naturel, plus ſouvent il écrit comme feroit l'homme de goût. Mais à côté d'un morceau exquis, on en trouve chez lui vingt de mauvais, qu'il croyoit bons, & que l'homme de goût rejette. Marot conte ſouvent comme a fait depuis La Fontaine; mais La Fontaine eſt toujours, pour le moins, auſſi bon que Marot quand il eſt excellent.

Au reſte, par-tout où une certaine philoſophie naturelle ſera aſſaiſonnée d'enjouement, la ſeule verve de la gaieté, la ſeule grâce de l'indolence feront pro-

duire des chanſons *anacréontiques*. En voici une qui, quoique chinoiſe, ne laiſſe pas de reſſembler aſſez aux poéſies d'Anacréon.

« Que m'importe que les diamans brillent d'un éclat plus vif que le criſtal & le verre ? Ce qui me frappe, c'eſt qu'ils ne perdent rien de leur prix, pour être dans l'argile. Il en eſt de même du vin. Il eſt auſſi bon dans une taſſe de terre que dans la plus belle coupe de jaſpe. Le vin eſt l'appui de la vieilleſſe, la conſolation de ſes maux : plus j'en bois, plus je ris des vains ſoucis qui tourmentent des dormeurs éveillés. L'empereur, ſur ſon trône, trouve-t-il le vin meilleur que moi ? Si ſon cœur eſt empoiſonné de vices, cent raſades ne lui ôtent pas un remords ; & une ſeule me donne cent plaiſirs. Les riches boivent pour boire ; & moi, pour appaiſer ma ſoif. Buvons, amis, à taſſe pleine. La joie de nos repas n'a jamais coûté un ſoupir à la vertu. L'amitié & la ſageſſe ſont aſſiſes à nos côtés. La bouteille à la main, écoutons

leurs leçons. C'eſt à table que *Chuſs* (ſage empereur chinois) reçut leurs couronnes immortelles. Buvons comme lui, & leur main couronnera notre front ».

Si telle eſt la philoſophie à la Chine, les ſages y ſont aſſez heureux.

ANALOGIE DU STYLE. Sans compter l'accord de la parole & de la penſée, qui eſt la première règle de l'art de parler & d'écrire, nous avons encore dans le ſtyle pluſieurs rapports à obſerver, leſquels peuvent être compris ſous le terme d'*analogie*.

Par l'*analogie* du ſtyle en lui-même, on entend l'unité de ton & de couleur. Le langage a différens tons, celui du bas peuple, celui du peuple cultivé, celui du monde & de la cour, qu'on appelle *familier noble*, celui de la haute Eloquence, celui de la Poéſie héroïque; & dans tout cela une infinité de gradations & de nuances qui varient encore ſelon les âges, les conditions, & les mœurs.

Par l'unité de ton & de couleur, on

ne doit pas entendre la monotonie : le ſtyle peut être homogène ſans uniformité. C'eſt dans la variété des mouvemens & des images que conſiſte la variété du ſtyle. Les tons différens dont je parle, ſont à la langue ce que les divers modes ſont à la Muſique : chaque mode a ſon ſyſtême de ſons analogues entre eux ; chaque ſtyle a de même un cercle de mots, de tours, & de figures qui lui conviennent, & dont pluſieurs ne conviennent qu'à lui. C'eſt dans ce cercle que la plume de l'écrivain doit s'exercer : & plus elle y conſerve de liberté, de vivacité, & d'aiſance, plus, dans ces limites étroites, le ſtyle a de variété.

Le ton le plus aiſé à prendre & à ſoutenir, après celui du bas peuple, c'eſt le ton de la haute Eloquence & de la haute Poéſie : parce qu'il eſt donné par les bons écrivains, & qu'il ne dépend preſque plus des caprices de l'uſage. Un homme au fond de ſa province peut, en étudiant Racine, Fénelon, & Voltaire, ſe former au ſtyle héroïque.

Le ton le plus difficile à ſaiſir & à obſerver avec juſteſſe, eſt celui du familier noble : parce qu'il eſt le plus ſujet de tous aux variations de la mode ; que les couleurs en ſont auſſi délicates que changeantes ; & que, pour les apercevoir, il faut un ſentiment très-fin & habituellement exercé. C'eſt ſur quoi les gens du monde ſont le plus éclairés & le moins indulgens : toute la ſagacité de leur eſprit ſemble appliquée à remarquer les expreſſions qui s'éloignent de leur uſage, ou plutôt, ſans étude & ſans intention, ils en ſont frappés comme par inſtinct ; & les bienſéances de ſtyle ont en eux des juges auſſi ſévères que les bienſéances de mœurs. Voilà pourquoi un ouvrage dans le genre familier noble ne peut guere être bien écrit, dans notre langue, qu'à Paris, & par un homme qui vive habituellement dans cette ſociété choiſie qu'on appelle *le Monde*.

C'eſt encore moins par la diverſité des tons, que par l'incertitude & la variation continuelle de leurs limites, qu'il eſt dif-

ficile d'obſerver, en écrivant, une parfaite *analogie* de ſtyle. Parler la langue ſimple de l'honnête bourgeois, ſans tomber jamais dans celui du bas peuple; parler le langage noble & familier de la cour & du monde, ſans s'élever juſqu'au ton de la Poéſie & de l'Eloquence, ſans s'abaiſſer juſqu'au ton bourgeois; donner à chacun la couleur & la nuance qui lui eſt propre, & conſerver ſans monotonie cette *analogie* conſtante, dans le degré de nobleſſe ou de ſimplicité qui lui convient : voilà l'extrême difficulté.

A meſure qu'une langue ſe polit, & que le goût s'épure, les divers ſtyles ſe diviſent & leur cercle ſe rétrécit. Le goût leur faiſant le partage des termes & des tours propres à chacun d'eux, une partie de la langue eſt réſervée à chacune des claſſes dont nous avons parlé, une partie aux arts & aux ſciences, une partie au Barreau, une partie à la Chaire & aux ouvrages myſtiques; la proſe même eſt obligée de céder aux vers une

foule d'expreſſions hardies & fortes, qui l'auroient animée, ennoblie, élevée, ſi l'uſage les y eût admiſes.

Bien des gens regrettent la langue d'Amyot & de Montaigne, comme plus riche & plus féconde : c'eſt qu'elle admettoit tous les tons ; mais elle les confondoit tous. Le goût, qui les a démêlés, a rendu l'art d'écrire plus difficile, mais plus ſavant, plus habile à tout exprimer. Il étoit impoſſible que, ſans diſtribuer ſes tons, ſes couleurs, ſes nuances, cette langue pût ſe donner un Molière & un Boſſuet, un Racine & un La Fontaine.

On a prétendu que la diverſité des tons, dans une langue, tenoit à la diſtinction des rangs. Mais la nature a ſes diſtinctions, ainſi que l'uſage & la mode. L'égalité civile n'exclut pas la nobleſſe des idées & des images. Cratinus & Sophocle, Plaute & Pacuvius étoient républicains, & n'avoient pas le même ton. En comparant Lucrèce avec Térence, les Satires d'Horace avec ſes Odes, ou avec l'Enéïde, on ſent que leur langue avoit,

comme la nôtre, ſes tons gradués & diſtincts. Les nuances nous en échappent; mais elles n'échappoient ni à Lœlius ni à Mécène. Soit république ou monarchie, il y aura donc pour tous les peuples cultivés des différences dans le langage, populaire, noble, héroïque; & cette analogie du ſtyle avec le genre, en fait la convenance & la propriété. Mais cette analogie n'eſt pas la ſeule à obſerver en écrivant: en voici encore trois eſpèces.

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les ſons par des ſons, la vîteſſe par la vîteſſe, & la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles & liantes, ou rudes, fermes & heurtées, des voyelles ſonores, des voyelles muettes, des ſons graves, des ſons aigus, & un mélange de ces ſons, plus lents ou plus rapides, ſur telle ou ſur telle cadence, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit, ou

le mouvement, ou l'un & l'autre à la fois: comme en latin, *boatus*, *ululatus*, *fragor*, *frendere*, *fremitus*; en italien, *rimbombare*, *tremare*; en françois, *hurlement*, *gazouiller*, *mugir*.

C'eſt avec ces termes imitatifs que l'écrivain forme une ſucceſſion de ſons qui, par une reſſemblance phyſique, imitent l'objet qu'ils expriment:

Olli inter ſeſe magnâ vi brachia tollunt
In numerum.....
..... Vidi, atro cum membra fluentia tabo
Manderet, & tepidi tremerent ſub dentibus artus.

Les exemples de cette expreſſion imitative ſont rares, même dans les langues les plus poétiques. On a mille fois cité une centaine de vers latins ou grecs, qui, par le ſon & le mouvement, reſſemblent à ce qu'ils expriment. Mais plût au ciel que notre langue n'eût que cet avantage à envier à celles d'Homère & de Virgile!

Une *analogie* plus fréquente dans les poètes anciens & dans nos bons poètes modernes

modernes, eſt celle du ſtyle qui peint, non pas le bruit ou le mouvement, mais le caractère idéal ou ſenſible de ſon objet. Cette *analogie* conſiſte non ſeulement dans l'harmonie, mais ſur-tout dans le coloris. Alors le ſtyle n'eſt pas l'écho, mais l'image de la nature : impétueux dans la colère, rompu dans la fureur, il peint le trouble des eſprits comme celui des élémens. Mais il s'amollit dans la plainte.

Qualis populeâ mœrens Philomela ſub umbrâ
Amiſſos queritur fœtus, quos durus arator
Obſervans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque ſedens miſerabile carmen
Integrat, & mœſtis latè loca queſtibus implet.

Cette ſorte d'*analogie* ſuppoſe un rapport naturel, & une étroite correſpondance du ſens de la vue avec celui de l'ouïe, & de l'un & de l'autre avec le ſens intime, qui eſt l'organe des paſſions. Ce qui eſt doux à la vue nous eſt rappelé par des ſons doux à l'oreille, & ce qui eſt riant pour l'ame nous eſt peint par des couleurs douces aux yeux. Il en eſt de même de tous les caractères des

objets ſenſibles : le tour, le nombre, l'harmonie, le coloris du ſtyle peut en approcher plus ou moins ; mais cette reſſemblance eſt vague, & par-là peut-être plus au gré de l'ame qu'une imitation fidèle : car elle lui laiſſe plus de liberté de ſe peindre à elle-même ce que l'expreſſion lui rappelle : exercice doux & facile qu'elle ſe plaît à ſe donner.

Une autre eſpèce d'analogie eſt celle que des impreſſions répétées ont établie entre les ſignes de nos idées, & nos idées elles-mêmes.

C'eſt, comme nous l'avons dit, la première règle de l'art de parler & d'écrire, que l'expreſſion réponde à la penſée. Mais obſervons que cette liaiſon, qui le plus ſouvent eſt commune à toute une filiation d'idées & de mots, eſt quelquefois auſſi particulière & ſans ſuite, ſurtout dans le langage métaphorique. On dit la *vertu* des plantes, on ne dit pas des plantes *vertueuſes*. On dit que le travail eſt *rude*, & on ne dit point la *rudeſſe* du travail. On dit *voler à fleur*

d'eau, & on ne dit pas que l'eau eſt *fleurie*. On dit le *myſtère* pour le *ſecret*, & on ne dira point (comme a fait le traducteur d'un poète allemand) les *myrtes myſtérieux*, pour dire, *qui ſont l'aſile du myſtère*. Mais en prenant une idée plus vague, on dira, *un ombrage myſtérieux*. Quelquefois même un ſimple déplacement des mots change le ſens : *achever de ſe peindre*, & *s'achever de peindre*, ne ſignifient point la même choſe. L'*analogie* des mots entre eux n'eſt donc pas une raiſon de les appliquer à des idées analogues entre elles : l'uſage n'eſt pas conſéquent.

Obſervons auſſi que la liaiſon établie entre les mots & les idées, eſt plus ou moins étroite, ſelon le degré d'habitude, & que de là dépend ſur-tout la vivacité, la force, l'énergie de l'expreſſion.

Toutes les fois qu'on veut dépouiller une idée d'un certain alliage qu'elle a contracté dans ſon expreſſion commune, en s'aſſociant avec des idées baſſes, ridicules, ou choquantes ; on eſt obligé d'é-

viter le mot propre, c'eſt à dire, le mot d'habitude. De même, lorſque par des idées acceſſoires on veut relever, ennoblir une idée commune; au lieu de ſon expreſſion ſimple & habituelle, on a raiſon d'y employer l'artifice de la périphraſe, ou de la métaphore.

Lorſqu'Egiſte, parlant à Mérope, veut lui donner de ſa naiſſance l'idée noble qu'il en a lui-même, il ne lui dit pas, *Mon père eſt un honnête villageois*; il lui dit,

Sous ſes ruſtiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, ſuit les lois, & ne craint que les dieux.

Lorſque Don Sanche d'Arragon, avec plus de hauteur & plus de fierté, veut reconnoître ſans détour l'obſcurité de ſon origine, il dit avec franchiſe :

Je ſuis fils d'un pêcheur.

Ces deux exemples font aſſez ſentir dans quelle circonſtance il eſt avantageux d'employer le mot propre, & dans quelle autre il faut uſer de métaphore ou de périphraſe.

Mais où le mot propre a l'avantage

& ne peut être ſuppléé, c'eſt dans les choſes de ſentiment, à cauſe de ſon énergie, c'eſt à dire, à cauſe de la promptitude & de la force avec laquelle il réveille l'impreſſion de ſon objet. Voyez cette exclamation de Boſſuet, qui fit une ſi forte impreſſion ſur ſon auditoire dans l'oraiſon funèbre d'Henriette : *Madame ſe meurt, madame eſt morte !* C'eſt le mot ſimple & commun qui en fait toute la force. S'il eût dit : *Madame eſt expirante, madame expire*, il n'eût produit aucun effet.

Comme les lieux qui nous ont vu naître, & que nous avons habités dans l'âge de l'innocence & de la ſenſibilité, nous rappellent de vives émotions, & occaſionnent des retours intéreſſans ſur nous-mêmes ; ainſi, & par la même raiſon, notre première langue réveille en nous, à tous momens, des affections perſonnelles dont l'intérêt ſe réfléchit. Ce qu'on nous a dit dès nos plus jeunes ans, ce que nous avons dit nous-mêmes d'affectueux & de ſenſible, nous touche

bien plus vivement, lorſque nous l'entendons redire dans les mêmes termes, & dans des circonſtances à peu près ſemblables. *Ah mon père ! ah mon fils !* ſont mille fois plus pathétiques pour moi qui ſuis françois, qu'*Heu pater ! heu fili !* & l'expreſſion s'affoiblit encore, ſi l'on traduit les noms de *fils* & de *père* par ceux de *nate* & de *genitor*, dont le ſon n'eſt plus reſſemblant.

L'abbé du Bos explique l'affoibliſſement de la penſée ou du ſentiment exprimé dans une langue étrangère, par une eſpèce de traduction qui ſe fait, dit-il, dans l'eſprit : comme lorſqu'un françois entend le mot anglois *God*, il commence par le traduire, & ſe dit à lui-même *Dieu ;* enſuite il penſe à l'idée que ce mot exprime, ce qui ralentit l'effet de l'expreſſion, & par conſéquent l'affoiblit.

Mais la véritable cauſe de cet affoibliſſement, c'eſt que le mot étranger, quoique je l'entende à merveille, ſans réflexion ni délai, n'eſt pas lié dans ma

penſée avec les mêmes impreſſions habituelles & primitives, que le mot de ma propre langue; & que les émotions qui ſe renouvellent au ſon du mot qui les a produites, ne ſe réveillent pas de même au ſon d'un mot étranger &, ſi j'oſois le dire, inſolité à mon oreille & à mon ame. Ainſi, quoiqu'il y ait beaucoup à gagner, du côté de l'abondance & de la nobleſſe, à écrire dans une langue morte, parce qu'elle n'a rien de trivial pour nous; il y a encore plus à perdre du côté de l'*analogie* & de la ſenſibilité.

Pour ce qui regarde le ſtyle métaphorique & l'*analogie* des images, ſoit avec la penſée, ſoit avec elles-mêmes, *voyez* IMAGES.

ANAPESTE. L'un des nombres, ou pieds, des vers grecs & latins, compoſé de deux brèves & d'une longue.

Les grecs, dont l'oreille avoit une ſenſibilité ſi délicate pour le nombre, avoient réſervé l'*anapeſte* aux poéſies lé-

gères, comme le dactyle aux poèmes héroïques : & en effet, quoique ces deux meſures ſoient égales, le dactyle, —◡◡, frappé ſur la première ſyllabe, a plus de gravité dans ſa marche que l'*anapeſte*, ◡◡—, frappé ſur la dernière.

On a remarqué que la langue françoiſe a peu de dactyles & beaucoup d'*anapeſtes*. Lully ſemble être un des premiers qui s'en ſoit aperçu, & ſon récitatif a le plus ſouvent la marche du dactyle renverſé.

On n'en doit pas conclure que nos vers héroïques, où l'*anapeſte* domine, ne ſoient pas ſuſceptibles d'un caractère grave & majeſtueux : il ſuffit, pour le ralentir, d'y entremêler le ſpondée ; & l'*anapeſte*, alors aſſujetti par la gravité du ſpondée, n'eſt plus que coulant & rapide, & ceſſe d'être ſautillant.

J'obſerverai même à ce propos, que, dans notre déclamation ainſi que dans notre muſique, rien n'eſt moins invariable que le caractère que les anciens attribuoient aux différens pieds ; que l'*ïambe*,

par exemple, ∪—, le pied tragique, eſt, dans nos vaudevilles & dans nos airs de danſe, auſſi ſautillant que le *chorée* —∪; le *dactyle*, le pied favori de l'Epopée, imite, quand on veut, tout auſſi bien que l'*anapeſte*, une galop rapide, & d'autant plus léger que les derniers temps ſont en l'air; & au contraire l'*anapeſte* exprime, quand on veut, la langueur & l'abattement, en gliſſant mollement ſur les deux premières ſyllabes, & en appuyant ſur la dernière, comme dans ces vers :

N'allons point plus avant : demeurons, chère Œnone.

Le rhythme eſt donc un moyen d'expreſſion, changeant ſelon le mouvement & l'inflexion de la voix; & lorſqu'on lui attribue un caractère inaltérable, on eſt préocupé de quelque exemple particulier, que mille autres exemples démentent.

ANCIENS. Il ſe dit particulièrement des écrivains & des artiſtes de l'ancienne Grèce & de l'ancienne Rome.

Dans les dialogues de Perrault, intitulés, *Parallèle des anciens & des Modernes*, l'un des interlocuteurs prétend que c'eſt nous qui ſommes les *Anciens*. « N'eſt-il pas vrai, dit-il, que la durée du monde eſt communément regardée comme celle de la vie d'un homme ; qu'il a eu ſon enfance, ſa jeuneſſe, & ſon âge parfait ; & qu'il eſt préſentement dans la vieilleſſe ? Figurons-nous de même que la nature humaine n'eſt qu'un ſeul homme. Il eſt certain que cet homme auroit été enfant dans l'enfance du monde, adoleſcent dans ſon adoleſcence, homme parfait dans la force de ſon âge, & que préſentement le monde & lui ſeroient dans leur vieilleſſe. Cela ſuppoſé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfans ; & nous, comme les vieillards & les véritables *Anciens* du monde » ?

Ce ſophiſme ingénieux, d'après lequel on a dit plaiſamment, *Le monde eſt ſi vieux qu'il radote*, a été pris un peu

trop à la lettre par l'auteur du *Parallèle*. Il peut s'appliquer avec quelque juſteſſe aux connoiſſances humaines, au progrès des ſciences & des arts, à tout ce qui ne reçoit ſon accroiſſement & ſa maturité que du temps. Mais qu'il en ſoit de même du goût & du génie, c'eſt ce que Perrault n'a pu ſérieuſement penſer & dire. Ici les caprices de la nature, les circonſtances combinées des lieux, des hommes, & des choſes, ont tout fait, ſans aucune règle de ſucceſſion & de progrès. Où les cauſes ne ſont pas conſtantes, les effets doivent être bizarrement divers.

L'avantage que Fontenelle attribue aux Modernes, *d'être montés ſur les épaules des Anciens*, eſt donc bien réel du côté des connoiſſances progreſſives, comme la Phyſique, l'Aſtronomie, les Mécaniques : la mémoire & l'expérience du paſſé, les vérités qu'on aura ſaiſies, les erreurs où l'on ſera tombé, les faits qu'on aura recueillis, les ſecrets qu'on aura ſurpris & dérobés à la nature, les ſoup-

çons même qu'aura fait naître l'induction ou l'analogie, ſeront des richeſſes acquiſes ; & quoique, pour paſſer d'un ſiècle à l'autre, il leur ait fallu franchir d'immenſes déſerts d'ignorance, il s'eſt encore échappé, à travers la nuit des temps, aſſez de rayons de lumière, pour que les obſervations, les découvertes, les travaux des *Anciens* aient aidé les Modernes à pénétrer plus avant qu'eux dans l'étude de la nature & dans l'invention des arts.

Mais en fait de talens, de génie, & de goût, la ſucceſſion n'eſt pas la même. La raiſon & la vérité ſe tranſmettent, l'induſtrie peut s'imiter ; mais le génie ne s'imite point, l'imagination & le ſentiment ne paſſent point en héritage. Quand même les facultés naturelles ſeroient égales dans tous les ſiècles, les circonſtances qui développent ou qui étouffent les germes de ces facultés, ſe varient à l'infini : un ſeul homme changé, tout change. Qu'importe que, ſous Attila & ſous Mahomet, la nature eût produit les mêmes

talens que ſous Alexandre & ſous Auguſte ?

Il y a plus : après deux mille ans, la vérité enſevelie ſe retrouve dans ſa pureté, comme l'or ; & pour la découvrir, il ne faut qu'un ſeul homme. Copernic a vu le ſyſtême du monde, comme s'il fût ſorti tout récemment de l'école de Pythagore. Combien d'arts & combien de ſciences, après dix ſiècles de barbarie, ont repris leurs recherches au même point ou l'antiquité les avoit laiſſées ?

Mais quand le flambleau du génie eſt éteint ; quand le goût, ce ſentiment ſi délicat, s'eſt dépravé ; quand l'idée eſſentielle du Beau, dans la nature & dans les arts, a fait place à des conceptions puériles & fantaſques, ou abſurdes & monſtrueuſes ; quand toute la maſſe des eſprits eſt corrompue dans un ſiècle, & depuis des ſiècles ; quels lents efforts ne faut-il pas à la raiſon & au génie même, pour ſe dégager de la rouille de l'ignorance & de l'habitude ; pour diſcerner,

parmi les exemples de l'antiquité, ceux qu'il eſt bon de ſuivre & ceux que l'on doit éviter?

Perrault, ſes partiſans, & ſes adverſaires ont tous eu tort dans cette diſpute: aux uns, c'eſt le bon goût qui manque; & aux autres, la bonne foi.

Quelle pitié de voir, dans les *Dialogues ſur les Anciens & les Modernes*, oppoſer ſérieuſement Mézerai à Tite-Live & à Thucydide, ſans daigner parler de Xénophon, de Salluſte, ni de Tacite; de voir oppoſer l'avocat Le Maître à Cicéron & à Démoſthène; Chapelain, Deſmarets, Le Moine, Scudéri, à Homère & à Virgile: de voir déprimer l'*Iliade* & l'*Enéïde*, pour exalter le *Clovis*, le *Saint-Louis*, l'*Alaric*, la *Pucelle*; de voir donner aux romans de l'*Aſtrée*, de *Cléopâtre*, de *Cyrus*, de *Clélie*, le double avantage de n'avoir *aucun des défauts que l'on remarque dans les anciens poëtes*, & d'offrir *une infinité de beautés nouvelles*, notamment *plus d'invention & plus d'eſprit que les poëmes d'Homère*;

de voir préférer les poéſies de Voiture, de Sarazin, de Benſerade, *pour leur galanterie fine, délicate, ſpirituelle*, à celles de Tibulle, de Properce, & d'Ovide ! *&c.*

Il n'eſt pas étonnant, je l'avoue, qu'un parallèle ſi étrange ait ému la bile aux zélateurs de l'antiquité. Mais auſſi dans quel autre excès ne ſont-ils pas tombés eux-mêmes ? Une ſi bonne cauſe avoit-elle beſoin d'être ſoutenue par des injures ? étoit-ce à la groſſièreté pédantesque à venger le goût ? Leur mauvaiſe foi rappelle ce que l'on raconte d'un homme qui par ſyſtême ne convenoit jamais des torts de ſes amis. On lui en demanda la raiſon. *Si j'avouois*, dit-il, *que mon ami eſt borgne, on le croiroit aveugle.* Mais les amis des *anciens* n'avoient pas cette injuſtice à craindre : & d'ailleurs ne voyoient-ils pas que ne rien céder, c'étoit donner priſe ſur eux & préſenter un côté foible ? Avoit-on beſoin de leur aveu, pour ſavoir que les grands hommes qu'ils défendoient étoient

des hommes ? On ſait bien que l'inégalité eſt le partage du génie. Avoient-ils peur que les beautés d'Homère ne fiſſent pas oublier ſes défauts ? Pourquoi ne pas reconnoître que de longues harangues étoient déplacées au milieu d'un combat ; que des comparaiſons prolongées au delà de la ſimilitude, choquoient le bon ſens & le goût ; qu'une foule de détails pris dans les mœurs antiques, mais ſans nobleſſe & ſans intérêt, n'étoient pas dignes de l'Epopée ; que le langage des héros d'Homère étoit ſouvent d'un naturel qui ne peut plaire dans tous les temps ; que ſi Homère avoit voulu ſe jouer de ſes dieux, en les repréſentant railleurs, colères, emportés, capricieux, il avoit tort ; que s'il les avoit peints de bonne foi, d'après la croyance publique, il avoit tort encore de n'avoir pas été plus philoſophe que ſon ſiècle ; & que, s'il les avoit imaginés tels lui-même, il avoit dormi & fait de ridicules ſonges ? Après avoir reconnu ces défauts, n'avoit-on pas à louer en lui la Poéſie au plus haut degré ;

par

le coloris & l'harmonie ; la hardieſſe du deſſin & la beauté de l'ordonnance ; la plus étonnante fécondité, ſoit dans l'invention de ſes caractères, ſoit dans la compoſition de ſes groupes ; la véhémence de ſes récits & la chaleur de ſes peintures ; la grandeur même de ſon génie dans l'uſage du merveilleux ; le premier don du poète enfin, l'art de tout animer & de tout agrandir, cet art créateur & fécond, qui a frappé, rempli, échauffé tant de têtes dans tous les ſiècles, & tant donné à peindre, après lui, & à la plume & au pinceau ?

Après avoir avoué que dans l'*Enéïde* l'action manquoit de rapidité, de chaleur, & de véhémence ; que les paſſions s'y mêloient trop rarement, & laiſſoient de trop grands intervalles vides ; que tous les caractères, excepté Didon, étoient foiblement deſſinés ; que celui d'Enée, ſur-tout, n'avoit ni force ni grandeur ; que les ſix derniers livres étoient une très-foible imitation de l'*Iliade*, &c. n'avoit-on pas à dire que les ſix pre-

miers étoient une imitation merveilleuſement embellie & ennoblie de l'*Odyſſée*? que jamais la mélodie des vers, l'élégance du ſtyle, la poéſie des détails, l'éloquence du ſentiment, le goût exquis dans le choix des peintures, n'avoient été à un ſi haut point dans aucun poète du monde?

Après avoir avoué que Sophocle & Euripide étoient inférieurs à Corneille & à Racine pour la belle ordonnance de l'action théâtrale, l'économie du plan, l'oppoſition des caractères, la peinture des paſſions, l'art d'approfondir le cœur humain, d'en développer les replis; n'avoit-on pas à faire valoir le naturel, la ſimplicité, le pathétique des poètes grecs, & ſur-tout leur force tragique?

Après avoir mis fort au deſſous de Molière, Ariſtophane, Plaute, & Térence, ne leur eût-on pas laiſſé la gloire d'avoir formé eux-mêmes dans leur art celui qui les a ſurpaſſés? Et ſi la Fontaine a porté dans la fable le génie de la Poéſie; ſi, par le charme du pinceau,

& par cette illuſion ſi douce que nous fait ſa naïveté, il a paſſé de très-loin Eſope & Phèdre ſes modèles, n'ont-ils pas, comme lui, le mérite eſſentiel à l'apologue, le naturel, la grace, & la ſimplicité ?

Quel avantage du côté d'Ovide, de Tibulle, & de Properce, ſur la froide galanterie du bel eſprit de Rambouillet, ſur les Voiture, les Benſerade, les Sarazins, *&c* ! Quel avantage que celui d'Horace ſur Boileau, ſon foible & froid copiſte ! Quelle philoſophie dans l'un, quelle abondance de penſées ! Et dans l'autre, quelle ſtérilité dans les ſujets les plus riches ! combien peu de profondeur dans ſes vues & d'imagination dans ſes plans !

En général, rien de plus imprudemment engagé que cette fameuſe diſpute. On ne conçoit pas même aujourd'hui comment elle put s'élever. N'avoit-on pas vu du premier coup-d'œil l'avantage prodigieux que l'un des deux partis devoit avoir ſur l'autre ? qu'en oppoſant

toute l'antiquité depuis Homère juſqu'à Tacite, au nouveau règne des Lettres, depuis le Dante juſqu'à Deſpréaux, on embraſſoit mille ans d'un côté, & tout au plus quatre cents ans de l'autre ? Et que pouvoit-on comparer ?

Les orateurs ? Mais Rome & Athènes avoient des tribunes : les droits des nations, leur ſalut, les intérêts de la patrie & de la liberté, la grande cauſe du bien public & quelquefois du ſalut commun, étoient confiés à un homme ; & le ſort d'un Etat, celui des nations dépendoit de ſon éloquence. Qu'a de commun cet emploi ſublime avec celui de nos avocats ? Où étoit, dans l'Europe moderne, la place d'un homme éloquent ? Etoit-ce dans notre Barreau que devoient naître des Démoſthène ? Y a-t-il d'éloquence ſans paſſions ? Et ne ſait-on pas que le langage des paſſions eſt preſque toujours déplacé par-tout où la loi ſeule eſt juge ? *Voyez* BARREAU, ORATEUR.

Rien de plus important, ſans doute, que l'objet de l'éloquence de la Chaire.

Mais la ſeule paſſion qu'on y excite eſt la crainte, quelquefois la pitié. La haîne, l'orgueil, la vengeance, l'ambition, l'envie, la rivalité des partis, les diſcordes publiques, les mouvemens du ſang & de la nature, le fanatiſme de la patrie & de la liberté, tous les grands mobiles du cœur humain, tous ces grands reſſorts de l'Éloquence républicaine, n'ont point paſſé de la tribune dans la Chaire. *Voyez* CHAIRE.

Les hiſtoriens ? Mais, de bonne foi, quelque talent que la nature eût accordé à ceux de nos temps de ténèbres, de barbarie, & de ſervitude, auroient-ils pu donner au fer le prix de l'or ? D'un côté, le tableau des républiques les plus floriſſantes, des plus ſuperbes monarchies, des plus merveilleuſes conquêtes, des plus grands hommes de l'univers, étoient ſous les yeux de l'Hiſtoire. De l'autre, qu'avoit-elle à peindre ? Des incurſions, des brigandages, des eſclaves, & des tyrans. Exceptez-en quelques règnes ; & dites-moi ce qu'auroient fait

de nos miſérables annales les Tite-Live, les Tacite, les Thucidide, les Xénophon ? Quand le génie n'auroit pas manqué à l'Hiſtoire moderne, l'Hiſtoire elle-même, cet amas de crimes ſans nobleſſe, de nations ſans mœurs, d'événemens ſans gloire, de perſonnages ſans caractère, ſans vertu ni talent que la férocité, n'auroit-elle pas rebuté le génie ? Des hommes éclairés, ſenſibles, éloquens, ſe ſeroient-ils donné la peine d'écrire des faits indignes d'être lus ?

Les poètes ? Mais a-t-on pu prétendre que deux règnes, celui de Léon X & celui de Louis XIV, puſſent entrer dans la balance avec toute l'antiquité ? Ce ſont les ſiècles de Périclès, d'Alexandre, & d'Auguſte, & tous les règnes des empereurs, que l'on réunit contre le premier âge de la renaiſſance des Lettres. Mais pour juger combien le temps fait à la choſe, on n'a qu'à joindre cinquante ans au ſiècle de Louis XIV, & l'on a de plus du côté des modernes, qui ? Pope, Addiſſon, Métaſtaſe, nombre de

poètes françois eſtimés & dignes de l'être, & cet homme prodigieux, qui peſeroit lui ſeul dans la balance dix *anciens* des plus admirés.

Cette réflexion nous ramène aux moyens qu'on auroit encore de réclamer en faveur des modernes, contre l'injuſte parallèle qu'on a fait d'eux & des *anciens*. Ce ſeroit d'abord, comme nous l'avons dit, de comparer les eſpaces des temps, de faire voir d'un côté mille ans écoulés, ſeulement depuis Homère juſqu'à Tacite, & de l'autre côté, tout au plus un ou deux ſiècles de culture ; d'obſerver enſuite ce qu'un demi-ſiècle a mis depuis dans la balance. On pourroit dire alors : Voilà ce qu'a donné l'eſpace de ſoixante années. Qu'on attende encore quelques ſiècles ; & quand les temps ſeront égaux, on aura droit de comparer les hommes.

On rapprocheroit enſuite les circonſtances locales, celles des hommes & des temps. Et combien, du côté de la Poéſie, comme de l'Eloquence & de l'Hiſtoire, les modernes n'auroient-ils pas de gloire,

d'avoir ſurmonté tant d'obſtacles pour approcher des *anciens* ? *Voyez* l'article POÉSIE.

C'étoit ainſi, ce me ſemble, que cette cauſe devoit être plaidée. Si on ne ſe paſſionnoit que pour la vérité, on ſeroit juſte, impartial comme elle : mais on ſe paſſionne pour ſon opinion ; & la vanité veut avoir raiſon, à quelque prix que ce ſoit.

Le parallèle de Perrault dans la partie des arts, eſt d'un homme plus éclairé, mais préſumant trop de ſes forces, ou plutôt donnant trop à l'adulation. Quand il ſeroit vrai que les modernes auroient égalé les *anciens* en Sculpture, en Architecture, la gloire de ces deux arts n'en ſeroit pas moins tout entière ou preſque tout entière à ceux qui, les ayant créés, les ont portés à un point d'élégance, de correction, de nobleſſe, digne de ſervir de modèle. On a beau dire qu'on peut ajouter aux beautés de l'Architecture ancienne : cela n'eſt pas arrivé encore. On a donné plus de hardieſſe & de

commodité aux édifices, c'eſt le fruit de l'expérience ; mais plus d'élégance & de majeſté, non : or c'eſt là le fruit du génie.

Quant à la Peinture & à la Muſique, il faut ſavoir douter des prodiges que l'on nous vante, mais ne pas aſſurer, ſur des preuves légères, que ces arts n'étoient qu'au berceau ; que les *anciens*, qui chantoient ſur la lyre, ne ſe doutoient pas des accords ; que dans la Peinture ils n'avoient ni la magie du clair-obſcur, ni l'une & l'autre perſpective : ne pas juger d'Athènes d'après Pompéïa ; & préſumer qu'un peuple, dont les organes étoient ſi délicats & le goût ſi fin & ſi juſte, ne ſe ſeroit point paſſionné pour ces deux arts, s'ils n'avoient pas été à peu près de niveau avec ceux où il excelloit. Apelles, Timante, Aëtion en auroient-ils impoſé aux juges de Praxitelle & de Phidias ? Une Muſique foible auroit-elle produit des effets qu'on oſeroit à peine attribuer à l'Eloquence, & fait craindre, même aux plus ſages, ſon in-

fluence ſur les mœurs & ſon aſcendant ſur les lois ? Ce préjugé, favorable aux *anciens*, méritoit qu'on ne négligeât aucun des avantages du côté des modernes ; & l'Italie eût été d'un grand poids dans la balance des beaux arts. D'où vient donc que Perrault a eu la vanité de n'y faire entrer que l'école françoiſe ? Il avoit fait un mauvais petit poème, dans lequel, pour flatter Louis XIV, il avoit oppoſé ſon règne à toute l'antiquité. On trouva la louange outrée ; il voulut la juſtifier, & fit un livre, où, avec de l'eſprit, il s'efforçoit d'avoir raiſon : moyen preſque aſſuré de faire un mauvais livre.

Ainſi, lui-même il avoit affoibli une cauſe déjà trop foible, en détachant du parti des modernes tout ce qui n'appartenoit pas au règne de Louis le Grand ; & s'il appelle à ſon ſecours Malherbe, Paſcal, & Corneille, ſur-tout l'Arioſte & le Taſſe, c'eſt qu'il s'oublie & perd de vue l'objet qu'il s'etoit propoſé.

Mais ce qui l'avoit mis encore plus à l'étroit, c'eſt l'alternative comique à la-

quelle il étoit réduit, ou de louer ſes adverſaires & les amis de ſes ennemis, ou de renoncer à tout l'avantage que leurs talens donneroient à ſa cauſe. Racine, Deſpréaux, Molière, la Fontaine étoient bien d'autres hommes à oppoſer aux *anciens*, que Chapelain & Scudéri. Il eût fallu avoir le courage & la franchiſe de les louer autant qu'ils méritoient de l'être; & cette vengeance étoit en même temps la plus noble & la plus adroite qu'il pût tirer d'un injuſte mépris.

ANTITHÈSE. Le Père Bouhours la compare au mélange des ombres & des jours dans la Peinture, & à celui des voix hautes & baſſes dans la Muſique. Nulle juſteſſe dans cette comparaiſon.

Il y a dans le ſtyle des oppoſitions de couleurs, de lumière, & d'ombres, & des diverſités de tons, ſans aucune *antithèſe*; & ſouvent il y a *antithèſe*, ſans ce mélange de couleurs & de tons.

L'*antithèſe* exprime un rapport d'oppoſition entre des objets différens ; ou, dans un même objet, entre ſes qualités, ou ſes façons d'être ou d'agir : ainſi, tantôt elle réunit les contraires ſous un rapport commun ; tantôt elle préſente la même choſe ſous deux rapports contraires. Cette ſentence d'Ariſtote, *Pour ſe paſſer de ſociété, il faut être un dieu ou une bête brute* ; ce mot de Phocion à Antipater, *Tu ne ſaurois avoir Phocion pour ami & pour flatteur en même temps* ; & celui-ci, *Pendant la paix, les enfans enſeveliſſent leurs pères ; & pendant la guerre les pères enſeveliſſent leurs enfans*, ſont des modèles de l'*antithèſe*.

L'on a dit que *peut-être les ſujets extrêmement ſérieux ne la comportent pas*. On a voulu parler, ſans doute, de l'*antithèſe* trop ſoutenue, trop étudiée, trop artiſtement arrangée ; mais l'*antithèſe* paſſagère & ſans affectation, eſt un tour d'eſprit & d'expreſſion auſſi naturel, auſſi

noble, auſſi ſérieux qu'un autre, & convient à tous les ſujets.

Quoi de plus noble & de plus naturel que cet éloge de Roſcius dans la bouche de Cicéron? *Il eſt ſi excellent acteur, que vous diriez qu'il eſt le ſeul qui ait dû monter ſur le théâtre; il eſt ſi honnête homme, que vous diriez qu'il n'y auroit jamais dû monter.*

La plupart des grandes penſées prennent le tour de l'*antithèſe*, ſoit pour marquer plus vivement les rapports de différence & d'oppoſition, ſoit pour rapprocher les extrêmes.

Caton diſoit, *J'aime mieux ceux qui rougiſſent que ceux qui pâliſſent:* cette ſentence profonde ſeroit certainement placée dans le diſcours le plus éloquent. *Ecoutez, vous autres jeunes gens*, diſoit Auguſte, *un vieillard, que les vieillards ont bien voulu écouter quand il étoit jeune:* cette *antithèſe* manqueroit-t-elle de gravité dans la bouche même de Neſtor? Et cette penſée ſi juſte & ſi morale, *La jeuneſſe vit d'eſpérance, la Vieilleſſe*

vit de ſouvenir ; & ce mot d'Agéſilas, tant de fois répété, *Ce ne ſont pas les places qui honorent les hommes, mais les hommes qui honorent les places ;* & celui de Dion à Denis, qui parloit mal de Gélon, *Reſpectez la mémoire de ce grand prince : nous nous ſommes fiés à vous à cauſe de lui ; mais à cauſe de vous, nous ne nous fierons à perſonne ;* & ce mot d'Agis, en parlant de ſes envieux, *Ils auront à ſouffrir des maux qui leur arrivent, & des biens qui m'arriveront ;* & celui d'Henri IV à un ambaſſadeur d'Eſpagne, *Monſieur l'ambaſſadeur, voilà Biron, je le préſente volontiers à mes amis & à mes ennemis ;* & celui de Voiture, *C'eſt le deſtin de la France de gagner des batailles & de perdre des armées ;* ſeroient-ils indignes de la majeſté de la Tribune ou du Théâtre.

Le moins maniéré, le plus ſimple des écrivains de l'antiquité, Plutarque, dans ſes parallèles, emploie fréquemment l'*antithèſe. Thémiſtocle*, dit-il, *fut banni*

après avoir ſauvé ſa patrie ; Camille ſauva ſa patrie après avoir été banni. Camille eſt le plus grand des romains avant ſon exil ; & après ſon exil, il eſt ſupérieur à lui-même. Y a-t-il rien de moins recherché & de plus naturel que cette oppoſition ?

L'abbé Mallet renvoie l'*antithèſe* aux harangues, aux oraiſons funèbres, aux diſcours académiques ; comme ſi l'*antithèſe* n'étoit jamais qu'un ornement frivole ; & comme ſi, dans une oraiſon funèbre, dans une harangue, dans un diſcours académique, le faux bel eſprit n'étoit pas auſſi déplacé que par-tout ailleurs. L'affectation n'eſt bonne que dans la bouche d'un pédant, d'une précieuſe, ou d'un fat.

L'*antithèſe* eſt ſouvent un trait de délicateſſe ou de fineſſe épigrammatique. Cette réponſe d'un homme à ſa maîtreſſe, qui faiſoit ſemblant d'être jalouſe d'une honnête femme : *Aimable vice, reſpectez la vertu ;* & celle de Phocion à Demadès, qui lui diſoit, *Les athéniens te tueront*

s'ils entrent en fureur. — *Et toi, s'ils rentrent dans leur bon ſens ;* & ce mot d'Hamilton, *Dans ce temps-là, de grands hommes commandoient de petites armées, & ces armées faiſoient de grandes choſes ;* ſont des exemples de ce genre.

Mais ſouvent auſſi l'*antithèſe* prend le ton le plus haut ; & l'Eloquence, la Poéſie héroïque, la Tragédie elle-même peuvent l'admettre ſans s'avilir.

Ce vers de Racine, imité de Sapho,

Je ſentis tout mon corps & tranſir & brûler ;

ce vers de Corneille,

Et monté ſur le faîte, il aſpire à deſcendre ;

ce vers de la Henriade,

Triſte amante des morts, elle haît les vivans ;

ce vers de Crébillon,

La crainte fit les dieux, l'audace a fait les rois ;

ces paroles de Junon dans l'énéide,

Flectere ſi nequeo ſuperos, acheronta movebo (*a*) ;

(*a*) « Si je ne puis fléchir les dieux du ciel, je ſoulevorai ceux des enfers ».

&

& ce préſage du deſtin de Rome,

Imperium terris, animos æquabit olympo (*a*);

& cette réponſe de Médée,

Servare potui; perdere an poſſim rogas (*b*)?

& ces mots de Sénèque, en parlant de l'Être ſuprême & de ſes immuables lois, *Semper paret, ſemel juſſit* (*c*), ne ſont-ils pas du ſtyle le plus grave? Ces mots d'Alexandre, *Malo me fortunæ pœniteat quam victoriæ pudeat* (*d*); & ce trait du caractère de Céſar; *Meruitque timeri nil metuens* (*e*); & cette concluſion de l'apologie de Socrate, en parlant à ſes juges, *Il eſt temps de nous*

(*a*) « Son empire embraſſera la terre; ſon génie atteindra les cieux ».

(*b*) « J'ai pu le ſauver; & tu demandes ſi je puis le perdre »?

(*c*) « Il a commandé une fois; il ne fait plus qu'obéir ».

(*d*) « J'aime mieux avoir à me plaindre de ma fortune, que d'avoir à rougir de ma victoire ».

(*e*) « Inacceſſible à la crainte, il mérita de l'inſpirer ».

en aller, moi pour mourir, & vous pour vivre, n'eſt-ce que du faux bel-eſprit ?

Il en eſt de l'*antithèſe* comme de toutes les figures de Rhétorique : lorſque la circonſtance les amène & que le ſentiment les place, elles donnent au ſtyle plus de grâce & plus de beauté. Il faut prendre garde ſeulement que l'eſprit ne ſe faſſe pas une habitude de certains tours de penſée & d'expreſſion, qui, trop fréquens, ceſſeroient d'être naturels. C'eſt ainſi que l'*antithèſe*, trop familière à Pline le jeune & à Fléchier, paroît, dans leur éloquence, une figure étudiée, quoique peut-être elle leur ſoit venue ſans étude & ſans réflexion.

APOSTROPHE. Rien de plus commun, dans les livres que l'on nous donne pour claſſiques, que le manque d'exactitude dans les définitions & de juſteſſe dans les exemples. Longin, en citant de Démoſthène un mouvement oratoire vraiment ſublime, a dit : *Par cette forme de ſerment, que j'appellerai*

ici apoſtrophe, *il défie*, &c. Longin ne penſoit pas alors à définir rigoureuſement l'*apoſtrophe* : le ſublime étoit ſon objet. Il ne falloit donc pas, ſur la foi de Longin, donner pour *apoſtrophe* ce qui n'en eſt pas une. Et qui ne ſait pas que cette figure, ou ce mouvement oratoire, conſiſte à détourner tout à coup la parole, & à l'adreſſer, non plus à l'auditoire ou à l'interlocuteur, mais aux abſens, aux morts, aux êtres inviſibles ou inanimés, & le plus ſouvent à quelqu'un, ou à quelques-uns des aſſiſtans ? Or dans le ſerment de Démoſthène il n'y a rien de détourné : il s'adreſſe aux athéniens.

« Non, non, leur dit-il, en vous chargeant du péril (de la guerre contre Philippe) pour la liberté univerſelle & pour le ſalut commun, vous n'avez point failli. Non ! j'en jure par ceux de vos ancêtres qui bravèrent les haſards de Marathon, & par ceux qui ſoutinrent le choc à la bataille de Platée, & par ceux qui ſur mer livrèrent les combats de Sa-

lamine & d'Artemiſe, & par un grand nombre d'autres qui repoſent dans les tombeaux publics ».

Si dans ce moment Démoſthène eût employé l'*apoſtrophe*, il auroit dit : Je vous en atteſte, ou j'en jure par vous, illuſtres morts, *&c.* Mais ce tour, plus artificiel & plus commun, auroit été moins beau. Et en effet, ce n'eſt pas dans le fort d'une argumentation auſſi ſerrée que l'eſt celle de Démoſthène dans cet endroit de ſon apologie, ce n'eſt point là que l'orateur doit lâcher priſe & ſe deſſaiſir de ſes juges, pour s'adreſſer aux abſens ou aux morts.

Dans ces momens, c'eſt la partie adverſe qu'on attaque, c'eſt un témoin préſent que l'on atteſte, c'eſt un accuſateur qu'on preſſe, ou un protecteur qu'on implore, c'eſt quelquefois ſes juges mêmes qu'on met en ſcène & qu'on prend à témoin. Ainſi, dans la harangue que je viens de citer, ſoit que Demoſthène provoque ſon adverſaire & lui demande: « Pour qui voulez-vous, Eſchine, qu'on

vous répute ? pour l'ennemi de la république, ou pour le mien » ? Soit qu'il interroge ſes juges & qu'il leur demande à eux-mêmes : « Qui empêcha que l'Helleſpont ne tombât ſous une domination étrangère ? Vous, Meſſieurs. Or, quand je dis vous ; je dis la république. Mais qui conſacroit au ſalut de la république ſes diſcours, ſes conſeils, ſes actions ? qui ſe dévouoit totalement pour elle ? Moi ». Le mouvement oratoire eſt vif, preſſant, irréſiſtible.

Quelquefois l'*apoſtrophe* eſt double ; & les deux mouvemens, ſe ſuccédant avec rapidité, donnent à l'Eloquence le plus haut degré de chaleur. Tel eſt, contre Ariſtogiton, cet endroit du même orateur, rappelé par Longin : « Il ne ſe trouvera perſonne entre vous, Athéniens, qui ait du reſſentiment & de l'indignation de voir un impudent, un infâme, violer inſolemment les choſes les plus ſaintes ! Un ſcélérat, dis-je, qui .... O le plus méchant de tous les hommes !

rien n'aura pu arrêter ton audace effrenée » ! *&c.*

J'ai cité ailleurs la plus belle des *apoſtrophes* de Cicéron: *Quid enim, Tubero, tuus ille diſtrictus in acie pharſalicâ gladius agebat* (*a*) ? Mais cette figure ſe reproduit à chaque inſtant dans ſes harangues. Je ne ſais pas pourquoi nous le citons en détail : il faut le lire tout entier, & le relire après l'avoir lu. Tantôt on le verra prendre à la gorge ſon adverſaire, le terraſſer, le couvrir d'opprobre, & après l'avoir foulé aux pieds & traîné dans la fange, l'abandonner avec mépris à l'indignation publique ; c'eſt ainſi qu'il traite Piſon : tantôt s'adreſſer à ſes juges, comme dans la défenſe de Milon, & invoquer leur témoignage : *Sed quid ego argumentor ? quid plura diſputo ? Te, Q. Petilli, appello, optimum & fortiſſimum civem ; te, M. Cato, teſtor ; quos mihi divina*

(*a*) « Toi-même, Tuberon, que faiſoit ton épée dans le champ de Pharſale » ?

quædam ſors dedit judices (*a*) : tantôt s'adreſſer à ſon client & le mettre en ſcène: *Te quidem, Milo, quod iſto animo es* (*ſcilicet fortiſſimo*) *ſatis laudare non poſſum ; ſed quo eſt iſta magis divina virtus, eo majore à te dolore divellor* (*b*) : tantôt enfin chercher dans l'auditoire des amis & des défenſeurs : *Vos, vos appello, fortiſſimi viri, qui multum pro republicâ ſanguinem effudiſtis ; vos in viri & in civis inviti appello periculo, Centuriones, voſque, Milites. Vobis non ſolum inſpectantibus, ſed etiam armatis & huic judicio præſidentibus, hæc tanta virtus ex hâc urbe expelletur, exterminabitur, projicietur* (*c*) ?

(*a*) « Mais pourquoi m'arrêter à des raiſonnemens ? pourquoi diſputer davantage ? C'eſt à vous, vertueux & vaillant Q. Petillius, c'eſt à vous, M. Caton, que je m'adreſſe, à vous qu'une providence divine ſemble m'avoir donnés pour juges ».

(*b*) « Je ne puis, Milon, trop louer la force & l'élévation de ton ame ; mais plus je vois dans ta vertu ce noble & divin caractère, plus grande eſt pour moi la douleur de me ſéparer de toi ».

(*c*) « C'eſt vous que j'implore, braves guerriers,

Voilà le véritable genre de l'*apoſtrophe* oratoire. Celle qui s'adreſſe aux abſens, aux morts, aux êtres inviſibles ou inanimés, peut être pathétique, lorſque le ſujet la ſoutient & que la ſituation l'inſpire; mais elle eſt beaucoup moins preſſante, & le plus ſouvent elle tient de la déclamation.

Sa place naturelle c'eſt la poéſie paſſionnée.

Que diras-tu, mon père, à ce ſpectacle horrible?
(*Phèdre.*)

Mânes de mon amant, j'ai donc trahi ma foi?
(*Alzire.*)

O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
O mon fils! que tes jours coûtent cher à ta mère!
(*Andromaque.*)

---

qui avez tant répandu de votre ſang pour la patrie. C'eſt vous que j'appelle au ſecours d'un vaillant citoyen, d'un homme invincible, vous, Centurions, vous Soldats, qui non ſeulement aſſiſtez, mais qui, ſous les armes, préſidez à ce jugement. Souffrirez-vous que du ſein de Rome on écarte, on banniſſe, on extermine tant de vertu?

Quoi! pour noyer les Grecs & leurs mille vaiſſeaux,
Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux?...
Et toi, Soleil, & toi, &c.

(*Clytemneſtre.*)

Elle interrompt le dialogue, ſe mêle au récit & l'anime, s'échappe à tous momens d'un cœur que poſſède l'amour, la jalouſie, la colère, l'indignation, *&c.* Elle ſoulage auſſi la douleur plaintive & ſolitaire; & c'eſt l'expreſſion la plus familière & la plus touchante de cette mélancolie qui ſe nourrit de ſouvenirs & de regrets.

Autrefois l'uſage d'adreſſer la parole à ſon cœur, à ſes yeux, à ſon ame, à ſon bras, étoit fréquent dans la poéſie pathétique; & il n'eſt pas abſolument hors de la vraiſemblance de ſe détacher ainſi d'une partie de ſoi-même. Ce guerrier qui au moment du combat, ſe ſentant frémir, diſoit à ſes compagnons : *Ce corps fréміroit bien davantage s'il ſavoit où je vais le mener*, exprimoit un ſentiment naturel & ſublime. Homère, qui eſt toujours ſi ſimple & ſi vrai, n'a pas laiſſé

de dire qu'Ulyſſe avoit tancé ſon cœur rugiſſant de colère, & lui avoit dit : *Supporte encore cet affront.* Rien de plus vif & de plus touchant que cette apoſtrophe de dom Diègue à ſon épée.

Et toi, de mes exploits glorieux inſtrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, & qui, dans cette offenſe,
M'as ſervi de parade, & non pas de défenſe,
Va, quitte déſormais le dernier des humains;
Paſſe, pour me venger, en de meilleures mains.

Ces vers de Chimène, tant critiqués,

Pleurez, pleurez mes yeux & fondez-vous en eau,
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

Ces vers nous font encore verſer des larmes : c'eſt que la paſſion a dans ſon délire des mouvemens & des illuſions que la froide critique ne connoît pas.

Scudéri trouvoit là *trois moitiés.* Eh, malheureux ! ne vois-tu pas que le père & l'amant ſont tout ; que Chimène n'eſt rien ; qu'elle s'oublie ; & que dans ſa douleur elle doit s'oublier ?

APPLICATION. Nouvel emploi d'un paſſage, ſoit de proſe, ſoit de poéſie.

Plus le nouveau ſens, ou le nouveau rapport que l'*application* donne au paſſage, eſt éloigné de ſon ſens primitif, plus l'*application* eſt ingénieuſe, lorſqu'elle eſt juſte.

De tous les jeux de l'eſprit, c'eſt peut-être celui où il brille le plus, par la juſteſſe, la fineſſe, la ſingularité piquante, & ſur-tout l'à propos de ces rencontres heureuſes que l'occaſion ſemble lui offrir d'elle-même, eſpèces de haſards qui n'arrivent qu'à lui.

L'archevêché de Paris venoit d'être érigé en pairie. Les ducheſſes, en corps, allèrent en faire compliment à l'archevêque de Harlai, l'un de plus beaux hommes de ſon temps. « Monſeigneur, lui dit celle qui portoit la parole, les brebis viennent féliciter leur paſteur de ce qu'on a couronné ſa houlette. » L'archevêque, en regardant ces dames, dit à ſa cour ſacerdotale :

Formoſi pecoris cuſtos (*a*).

Madame de Bouillon, qui ſavoit le latin, répliqua :

Formoſior ipſe (*b*).

L'abbé de Villeroi n'avoit pu obtenir des chanoines de Lyon d'être reçu dans leur chapitre. Le roi le fit archevêque de Lyon ; & le chapitre lui rendit les devoirs accoutumés. Villeroi voulut ſe prévaloir de ſon avantage, & leur dit ces mots du pſeaume 117 : *Lapidem quem reprobaverunt ædificantes, hic factus eſt in caput anguli* (*c*). L'un des chanoines lui répondit, par le verſet qui ſuit immédiatement celui là : *A domino factum eſt iſtud, & eſt mirabile oculis noſtris* (*d*).

Il fut un temps où il étoit permis, en chaire, de citer des auteurs profanes. Le

---

(*a*) « De quel beau troupeau je ſuis paſteur » !

(*b*) « Le paſteur eſt plus beau lui-même ».

(*c*) « La pierre qu'ils avoient rejetée eſt devenue la pierre de l'angle ».

(*d*) « C'eſt le ſeigneur qui a fait cela, & c'eſt un miracle à nos yeux ».

P. Arnoux, jéſuite, confeſſeur de Louis XIII, en préchant la paſſion, vit entrer la reine, Marie de Médicis, & obligé de recommencer, ſelon l'uſage, il lui adreſſa ce vers de Virgile :

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem (*a*).

L'emblême de Louis XIV étoit, comme on ſait, le ſoleil. Le jéſuite Bouhours prétendoit même que *depuis que le roi avoit pris un ſoleil pour ſon ſymbole, & qu'il s'étoit approprié ce bel aſtre, pour parler de la ſorte, les perſonnes un peu éclairées prenoient le ſoleil pour lui.* Quoi qu'il en ſoit, Louis XIV avoit été inſtruit de ce qui ſe tramoit en Angleterre en faveur du prince d'Orange, & il en avoit averti le roi Jacques II, qui n'avoit pas voulu le croire. Mais quand l'événement juſtifia l'avis qu'il avoit négligé, on dit que Jacques s'écria :

Solem quis dicere falſum
Audeat ? ille etiam cæcos inſtare tumultus

(*a*) « Reine, vous m'ordonnez de renouveler une horrible douleur ».

Sæpè monet, fraudemque, & operta tumeſcere bella (*a*).

Voilà ſans contredit une des plus belles *applications* qui ſe ſoient jamais faites, mais une préſence d'eſprit bien étrange, dans un roi menacé de perdre ſa couronne !

Ce même Jacques II nous rappelle le malheur de la Hogue, & la réponſe trop heureuſe que firent les anglois aux flatteurs de Louis XIV. Les flatteurs avoient imaginé une médaille, où Louis XIV étoit repréſenté ſous la figure de Neptune menaçant les vents, avec cette légende, *Quos ego.* Le combat fut perdu; & toute l'habileté de Tourville, & toute la valeur des françois ne purent empêcher qu'on ne ſuccombât ſous le nombre. Alors les anglois, à leur tour, firent frapper une médaille, dont l'emblême

(*a*) « Qui oſera dire que le ſoleil nous trompe ? C'eſt lui qui ſouvent nous avertit des troubles ſecrets qui nous menacent, des trahiſons, & des guerres ſourdes qui commencent à s'allumer ».

étoit auſſi l'image de Neptune, mais avec ces vers pour légende :

Maturate fugam, regique hæc dicite veſtro,
Non illi imperium pelagi (*a*) :

ils n'ajoutoient pas encore, comme ils ont fait depuis,

Sed mihi ſorte datum (*b*) :

vanité auſſi imprudente que celle du *Quos ego.*

Tout le monde ſait le trait d'arrogance attribué aux Hollandois à l'égard de Louis XIV : *Sta, ſol*, par alluſion à ſon emblême.

Une *application* trop ingénieuſe pour convenir à la douleur, eſt celle que fit, dit-on, la ſœur de M. de Thou, en voyant le tombeau du cardinal de Richelieu : *Domine, ſi fuiſſes hic, frater meus non fuiſſet mortuus* (*c*).

(*a*) « Hâtez-vous de prendre la fuite, & allez dire à votre roi que ce n'eſt pas à lui qu'appartient l'empire des mers ».

(*b*) « C'eſt à moi que le ſort l'a donné ».

(*c*) « Seigneur, ſi vous aviez été ici, mon frère ne ſeroit pas mort.

Les *applications* n'ont pas toujours un caractère auſſi ſérieux. Tout le monde connoît celle que fit Calvin de ce vers au clergé de Rome.

Vobis picta croco & fulgenti murice veſtis
Deſidiæ cordi.

Le cardinal Baronius avoît une dévotion ſi particulière à S. Marcel, qu'on ne doutoit pas qu'il n'en prît le nom, s'il arrivoit à la papauté. Un devin lui dit, pour ſa bonne aventure :

Si quâ fata aſpera rumpas,
Tu Marcellus eris.

Ce jeu de mots fait ſouvenir d'une réplique bien ſingulièrement heureuſe, d'un homme d'eſprit qui quelquefois s'amuſoit à faire des *rebus*. Quelqu'un diſoit de lui, en badinant à ſa manière,

Natum rebus *agendis :*

Il répondit :

Et mihi res, non me rebus *ſubjungere conor.*

Le pape Innocent XI, ayant mis un impôt ſur le papier timbré & ſur le tabac,

bac, on fit dire à Paſquin : *Contra folium quod vento rapitur oſtendis potentiam tuam, & ſtipulam ſiccam perſequeris* (*a*).

Ménage, écrivant à madame de Sévigné ſur les folies du carnaval, lui diſoit, par alluſion à la cérémonie des cendres :

Hic motus animorum atque hæc certamina tanta,
Pulveris exigui jactu compreſſa quieſcent (*b*).

Rappellerai-je ici une gaieté de collége aſſez curieuſe dans ſon eſpèce ? Quelque mauvais plaiſant ayant fait entrer un âne dans une de nos écoles de théologie, ce fut, parmi les écoliers, à qui traiteroit le nouveau venu avec le plus d'incivilité ; ils firent tant qu'ils le chaſsèrent. Quand le tumulte fut appaiſé, le profeſſeur (l'abbé L. F.), dit gravement, pour leur

(*a*) « Tu as exercé ta puiſſance ſur la feuille qui eſt le jouet des vents, & tu perſécutes le faiſceau d'herbe ſèche ».

(*b*) « Tous ces mouvemens des eſprits, & tous ces grands combats ſeront appaiſés par un peu de pouſſière ».

apprendre à vivre. *In propria venit, & ſui eum non receperunt* (*a*).

Ce qui donne à l'*application* le caractère le plus piquant, c'eſt lorſqu'on emploie un dicton populaire, un proverbe, à cacher la fineſſe de la penſée, ou la malice de l'intention, ſous l'air de la ſimplicité.

Un ſoi-diſant homme de Cour offroit *ſa protection* à un gentilhomme de province. *Je l'accepte, Monſieur*, lui dit le gentilhomme : *les petits préſens entretiennent l'amitié.*

On diſoit devant Fontenelle que Dieu avoit fait l'homme à ſon image. Vous ſavez ſa réponſe : *L'homme le lui rend bien.*

Madame D. D. entendant raconter que S. Denis, après qu'on lui eut coupé la tête, la porta dans ſes mains à deux lieues de diſtance : *Je n'ai pas de peine à le croire*, dit-elle : *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

(*a*) « Il eſt venu dans ſon propre domaine, & les ſiens ne l'y ont pas reçu ».

La même ayant ouï dire qu'une femme de ſa connoiſſance avoit repris la fantaiſie de coucher avec ſon mari, *C'eſt peut-être*, dit-elle, *une envie de femme groſſe.*

Le talent des *applications* ſuppoſe, avec un eſprit juſte, ſubtil, & prompt, une mémoire richement meublée. Voilà pourquoi Virgile, que tout le monde ſait par cœur dès l'enfance, eſt, de tous les auteurs profanes, celui dont on a fait le plus & de plus heureuſes *applications.*

A l'égard des livres ſaints, on ſait l'uſage qu'en ont fait la morale & l'éloquence de la Chaire. Parmi les *applications* de ce genre, on cite avec raiſon le texte de l'Oraiſon funèbre de Turenne, *Fleverunt eum omnis turba Iſraël planctu magno*, &c. Et le texte de l'Oraiſon funèbre du Duc & de la Ducheſſe de Bourgogne, où le père de La Rue appliqua ſi heureuſement au déſaſtre de 1712, ce paſſage de Jérémie. «Pourquoi vous attirez-vous par vos péchés un tel malheur, que de voir enlever par la mort, du milieu de vous, l'époux, l'épouſe, &

l'enfant au berceau » ? *Quare facitis malum grande contra animas veſtras, ut intereat, ex vobis, vir, mulier, & parvulus, de medio Judæ.*

Les prédicateurs ſe ſont permis ſouvent de mutiler, de tronquer les paſſages qu'ils empruntoient des livres ſaints, d'en altérer le ſens, & quelquefois de leur en donner un tout contraire à l'eſprit du texte. *Voyez*, dans l'article CITATION, de l'Encyclopédie, combien le ſens de ces mots *multi vocati, pauci verò electi*, a été corrompu. Il en eſt de même du *compelle intrare*. Un tel abus eſt de conſéquence, & peut ſervir à conſacrer les plus dangereuſes erreurs.

ARIETTE. Air de muſique vocale, dont le caractère eſt la légèreté. Ce mot eſt nouveau dans notre langue ; & quoiqu'il y eût, dans la Muſique de Lulli, de Mouret, de Campra, quelques morceaux de chant meſuré, d'un mouvement vif & d'un tour agréable, on ne diſoit

point les *ariettes*, mais les *airs* de Lulli, de Mouret, de Campra. Ce fut lorſqu'on eut quelque idée de la Muſique italienne, & qu'on eſſaya d'en imiter les paſſages brillans, que du mot *Aria*, on fit le mot *Ariette*; & on donna ce nom diſtinctif aux airs françois que l'on croyoit compoſés à l'italienne : ainſi, l'on dit les *ariettes* de Rameau, les *ariettes* de Mondonville, l'*ariette* des Talens lyriques, l'*ariette* de Pigmalion, l'*ariette* de Titon & l'Aurore.

Ce chant léger, qui étoit la partie de la Muſique italienne la moins eſtimable & la plus facile à imiter, fut introduit à l'Opéra comique, & il y eut beaucoup de ſuccès. Le nom d'*ariette* lui convenoit alors plus que jamais; il le retint, & l'on diſtingua l'*ariette* & le vaudeville. Mais l'Opéra comique ayant pris dans la ſuite un caractère plus élevé, & les ſentimens qui l'animoient l'ayant rendu ſuſceptible d'une Muſique plus variée, plus expreſſive, on ſentit qu'on pouvoit faire mieux que d'y donner à des voix légères

des modulations brillantes à exécuter : on fit des chants qui avoient eux-mêmes du caractère & de l'expreſſion ; & ce fut alors qu'on s'aperçut, quoi qu'en eût dit Rouſſeau, que notre langue étoit ſuſceptible des beautés véritables de la Muſique italienne. Il eût donc fallu diſtinguer, dès ce moment, l'*Ariette* qui n'étoit que brillante, de l'air expreſſif & paſſionné. Mais l'uſage étoit établi d'appeler *Ariette* tous les airs de l'Opéra comique ; & quoique le goût eût décidé que les chants du Devin de Village étoient des *airs*, & non des *ariettes*, parce que le ſtyle en étoit ſimple & naturel, l'uſage prévalut, & conſerva le nom d'*ariette* pour tous les airs chantés ſur le théâtre où l'*ariette* avoit brillé. Ainſi, l'air de Tom-Jone,

Amour, quelle eſt donc ta puiſſance ?

l'air du Déſerteur,

Mourir n'eſt rien, c'eſt notre dernière heure ;

l'air de Silvain,

Je puis braver les coups du ſort,
Mais non pas les regards d'un père:

s'appelèrent des *ariettes*.

Ce n'eſt pas tout: lorſque la Muſique italienne, la plus ſimple, la plus noble, la plus pathétique, s'eſt établie ſur le théâtre de l'Opéra, ceux qui, par goût, par opinion, par ſyſtême, ont tâché de la dépriſer, ont donné auſſi le nom d'*ariettes*, non ſeulement aux airs d'un caractère brillant & léger, mais indiſtinctement à tous les chants, même aux plus ſublimes, aux plus paſſionnés de ce nouveau genre d'Opéra; & de l'idée de légèreté, de frivolité, de comique, originairement attachée au mot d'*ariette*, ils ont tiré cette induction, que la Muſique italienne, la Muſique des *ariettes* n'étoit pas digne de la Tragédie. On aura cependant quelque peine à croire que l'air de Roland,

Que me veux-tu, monſtre effroyable?

que l'air d'Atys,

Quel trouble agite mon cœur?

que l'air de Cybèle,

Tremblez, ingrats, de me trahir;

que l'air d'Oreſte,

Cruel! & tu dis que tu m'aimes!

& celui de Pilade,

Oreſte! au nom de la patrie,

ſoient de cette Muſique, ou légère ou comique, qu'on appelle *ariettes*, ou jolis petits airs.

En italien, le mot *aria* ſignifie un *air* en général; ce n'eſt point un diminutif. Le mot *ariette* en eſt un; il faut donc le garder pour l'eſpèce de chant la plus légère & la moins expreſſive, & ne pas faire ſervir l'abus des mots à donner le change aux idées. *Voyez* AIR.

ARLEQUIN. Perſonnage de la Comédie italienne. Le caractère diſtinctif de l'ancienne Comédie italienne eſt de jouer des ridicules, non pas perſonnels, mais nationaux. C'eſt une imitation groteſque des mœurs des différentes villes

d'Italie ; & chacune d'elles eſt repréſentée par un perſonnage qui eſt toujours le même. Pantalon eſt vénitien, le Docteur eſt bolonois, Scapin eſt napolitain, & *Arlequin* eſt bergamaſque. Celui-ci eſt d'une ſingularité qui mérite d'être obſervée ; & il a fait long-temps les plaiſirs de Paris, joué par trois acteurs célèbres, Dominique, Thomaſſin, & Carlin. Il eſt vraiſemblable qu'un eſclave africain fut le premier modèle de ce perſonnage. Son caractère eſt un mélange d'ignorance, de naïveté, d'eſprit, de bêtiſe, & de grâce : c'eſt une eſpèce d'homme ébauché, un grand enfant, qui a des lueurs de raiſon & d'intelligence, & dont toutes les mépriſes ou les mal-adreſſes ont quelque choſe de piquant. Le vrai modèle de ſon jeu eſt la ſoupleſſe, l'agilité, la gentilleſſe d'un jeune chat, avec une écorce de groſſièreté qui rend ſon action plus plaiſante ; ſon rôle eſt celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour ſon maître, ou pour

lui-même, qui s'afflige, qui ſe conſole avec la facilité d'un enfant, & dont la douleur eſt auſſi amuſante que la joie.

Ce rôle exige beaucoup de naturel & d'eſprit, beaucoup de grâce & de ſoupleſſe.

Les François l'ont employé quelquefois heureuſement dans leurs comédies, comme de Liſle dans *Arlequin ſauvage*, & dans *Timon le Miſanthrope*; mais en général la liberté du jeu de cet acteur naïf, & l'originalité de ſon langage s'accommodent mieux d'un ſimple canevas, qu'il remplit à ſa guiſe, que du rôle le mieux écrit.

ARTS LIBÉRAUX. Rien de plus bizarre en apparence que d'avoir ennobli les *arts* d'agrément, à l'excluſion des *arts* de première néceſſité; d'avoir diſtingué dans un même *art* l'agréable d'avec l'utile, pour honorer l'un de préférence à l'autre; & cependant rien de plus raiſonnable que ces diſtinctions, à les regarder de près.

La ſociété, après avoir pourvu à ſes beſoins, s'eſt occupée de ſes plaiſirs; & le plaiſir, une fois ſenti, eſt devenu un beſoin lui-même. Les jouiſſances ſont le prix de la vie; & on a reconnu, dans les *arts* d'agrément, le don de les multiplier. Alors, regardant tous les *arts* comme utiles, & ſans diſtinction des genres de bonté, on n'a conſidéré que l'encouragement qu'exigeoient les uns & les autres; & on leur a propoſé des récompenſes relatives aux facultés & aux inclinations de ceux qui devoient s'y exercer.

Le premier objet des récompenſes eſt d'encourager les travaux. Or des travaux qui ne demandent que des facultés communes, telles que la force du corps, l'adreſſe de la main, la ſagacité des organes, & une induſtrie facile à acquérir par l'exercice & l'habitude, n'ont beſoin, pour être excités, que de l'appât d'un bon ſalaire. On trouvera par-tout des hommes robuſtes, laborieux, agiles, adroits de la main, qui ſeront ſatisfaits

de vivre à l'aiſe en travaillant, & qui travailleront pour vivre.

A ces *arts*, même aux plus utiles & de première néceſſité, on a donc pu ne propoſer qu'une vie aiſée & commode; & les qualités naturelles qu'ils ſuppoſent, ne ſont pas ſuſceptibles de plus d'ambition. L'ame d'un artiſan, celle d'un laboureur, ne ſe repaît point de chimères; & une exiſtence idéale l'intéreſſeroit foiblement.

Mais pour les *arts* dont le ſuccès dépend de la penſée, des talens de l'eſprit, des facultés de l'ame, ſur-tout de l'imagination, il a fallu non ſeulement l'émulation de l'intérêt, mais celle de la vanité; il a fallu des récompenſes analogues à leur génie, & dignes de l'encourager, une eſtime flatteuſe aux uns, une eſpèce de gloire aux autres, & à tous des diſtinctions proportionnées aux moyens & aux facultés qu'ils demandent.

Ainſi s'eſt établie dans l'opinion la prééminence des *arts libéraux* ſur les

arts méchaniques, ſans égard à l'utilité, ou plutôt en les ſuppoſant diverſement utiles, les uns aux beſoins de la vie, les autres à ſon agrément.

Cette diſtinction a été ſi préciſe, que, dans le même *art*, ce qui exige un degré peu commun d'intelligence & de génie, a été mis au rang des *arts libéraux*; tandis qu'on a laiſſé au nombre des *arts* méchaniques, ce qui ne ſuppoſe que des moyens phyſiques, ou les facultés de l'eſprit données à la multitude. Telle eſt, par exemple, la différence de l'architecte & du maçon, du ſtatuaire & du fondeur, &c. Quelquefois même on a ſéparé la partie ſpéculative & inventive d'un *art* méchanique, pour l'élever au rang des ſciences, tandis que la partie exécutive eſt reſtée dans la foule des *arts* obſcurs. Ainſi, l'Agriculture, la Navigation, l'Optique, la Statique tiennent par une extrémité aux connoiſſances les plus ſublimes, & par l'autre à des *arts* qu'on n'a point ennoblis.

Les *arts libéraux* ſe réduiſent donc à ceux-ci : l'Eloquence, la Poéſie, la Muſique, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Gravure conſidérée dans la partie du Deſſin.

Par un renverſement aſſez ſingulier, on voit que les plus honorés des *arts*, & ceux en effet qui méritent le plus de l'être, par les facultés qu'ils demandent & par les talens qu'ils ſuppoſent, que les ſeuls même d'entre les *arts* qui exigent une intelligence, une imagination, un génie rare, & une délicateſſe d'organes dont peu d'hommes ont été doués, ſont preſque tous des *arts* de luxe, des *arts* ſans leſquels la ſociété pourroit être heureuſe, & qui ne lui ont apporté que des plaiſirs de fantaiſie, d'habitude, & d'opinion, ou d'une néceſſité très-éloignée de l'état naturel de l'homme. Mais ce qui nous paroît un caprice, une erreur, un déſordre de la nature, ne laiſſe pas d'être conforme à ſes deſſeins : car ce qui eſt vraiment néceſſaire à l'homme, a dû être

facile à tous ; & ce qui n'eſt poſſible qu'au plus petit nombre, a dû être inutile au plus grand.

Parmi les *arts libéraux*, les uns s'adreſſent plus directement à l'ame, comme l'Eloquence & la Poéſie ; les autres plus particulièrement aux ſens, comme la Muſique & la Peinture : les uns emploient, pour s'exprimer, des ſignes fictifs & changeans, les ſons articulés ; un autre emploie des ſignes naturels, & partout les mêmes, les accens de la voix, le bruit des corps ſonores ; les autres emploient, non pas des ſignes, mais l'apparence même des objets qu'ils expriment, les ſurfaces & les contours, les couleurs, l'ombre, & la lumière ; un autre enfin n'exprime rien (je parle de l'Architecture), mais ſon étude eſt d'obſerver ce qui plaît au ſens de la vue, ſoit dans le rapport des grandeurs, ſoit dans le mélange des formes ; & ſon mérite eſt de réunir l'agrément & l'utilité.

Enfin parmi ces *arts*, les uns ont la nature pour modèle ; & leur excel-

lence conſiſte à la choiſir, & à compoſer d'après elle, auſſi bien qu'elle, & mieux qu'elle-même : ainſi opèrent la Poéſie, la Peinture, & la Sculpture. Tel autre exprime la vérité même, & n'imite rien ; mais aux moyens qu'il emploie, il donne toute la puiſſance dont ces moyens ſont ſuſceptibles : ainſi, l'Eloquence déploie tous les reſſorts du ſentiment, toutes les forces de la raiſon. Tel autre imite ou par reſſemblance ou ſeulement par analogie : ainſi, la Muſique a deux organes, l'un naturel, l'autre factice, la voix humaine, & les inſtrumens qui peuvent ſeconder la voix, y ſuppléer, porter à l'ame, par l'entremiſe de l'oreille, d'agréables émotions.

On voit combien il ſeroit difficile de réduire, à un même principe, des *Arts* dont les moyens, les procédés, l'objet diffèrent ſi eſſentiellement.

Quand il ſeroit vrai, comme un muſicien célèbre l'a prétendu, que le principe univerſel de l'harmonie & de la mélodie fût dans la nature ; il s'enſuivroit que

que la nature ſeroit le guide, mais non pas le modèle de la muſique. Tous les ſons & tous les accords ſont dans la nature, ſans doute ; mais l'*art* eſt de les réunir & d'en compoſer un enſemble qui plaiſe à l'oreille & qui porte à l'ame d'agréables émotions : or qu'on nous diſe à quoi ce compoſé reſſemble. Eſt-ce dans le chant des oiſeaux, dans les accens de la voix humaine, que la Muſique a pris le ſyſtême des modulations & des accords ?

Cet *art* eſt peut-être le plus profond ſecret que l'homme ait dérobé à la nature. Le peintre n'a qu'à ouvrir les yeux ; dira-t-on de même que le muſicien n'a qu'à prêter l'oreille pour trouver des modèles ? La Muſique, il eſt vrai, imite aſſez ſouvent ; & la vérité embellie eſt un nouveau charme pour elle : mais qui la réduiroit à l'imitation, à l'expreſſion de la nature, lui retrancheroit les plus frappans de ſes prodiges, & à l'oreille les plus ſenſibles & les plus chers de ſes plaiſirs. La Muſique reſſemble donc, d'un côté,

à la Poéſie, laquelle embellit la nature en l'imitant; & de l'autre, à l'Architecture, qui ne conſulte que le plaiſir du ſens qu'elle doit affecter.

En étudiant les *arts*, il faut ſe bien remplir de cette idée, qu'indépendamment des plaiſirs réfléchis que nous cauſent la reſſemblance & le preſtige de l'imitation, chacun des ſens a ſes plaiſirs purement phyſiques, comme le goût & l'odorat : l'oreille ſur-tout a les ſiens; elle y eſt même d'autant plus ſenſible, qu'ils ſont plus rares dans la nature. Pour mille ſenſations agréables qui nous viennent par le ſens de la vue, il ne nous en vient peut-être pas une par le ſens de l'ouïe. On diroit que cet organe étant ſpécialement deſtiné à nous tranſmettre la parole, & la penſée avec elle, la nature, par cela ſeul, ait cru l'avoir aſſez favoriſé. Tout, dans l'univers, ſemble fait pour les yeux, & preſque rien pour les oreilles. Auſſi de tous les *arts*, celui qui a le plus d'avantage à rivaliſer avec la nature, c'eſt l'*art* des accords & du chant.

L'Architecture eſt encore moins que la Muſique aſſervie à l'imitation. Quelle idée, que de lui donner pour modèle la première cabane dont l'homme ſauvage imagina de ſe faire un abri ! Quand cette cabane, cette ébauche de l'*art*, en contiendroit les élémens, elle n'a pas été donnée par la nature : elle eſt, comme l'égliſe de S. Pierre de Rome, un compoſé artificiel : ce fut le coup d'eſſai de l'induſtrie ; & il eſt étrange de vouloir que l'eſſai ſoit le modèle du chef-d'œuvre. Comment tirer de cette cabane l'idée des proportions, des profils, des formes les plus régulières ?

Le prodige de l'*art* n'a pas été d'employer des colonnes & des chevrons : c'eſt la plus ſimple & la plus groſſière des inventions de la néceſſité. Le prodige a été de déterminer les rapports des hauteurs & des baſes, l'enſemble harmonieux, l'équilibre des maſſes, la préciſion & l'élégance des profils, des ſaillies, & des contours. Eſt-ce la raiſon, l'analogie, la nature enfin, qui a donné la compo-

ſition de l'ordre corinthien, le plus magnifique de tous, le plus agréable, & le plus inſenſé ? Les colonnes rappellent des tiges d'arbres, qui ſupportoient de longues poutres, & des ſolives en travers, figurées par l'entablement ; je le veux bien : mais où l'inventeur de l'ordre corinthien a-t-il vu, ſoit dans la nature, ſoit dans les premières inventions de la néceſſité, un vaſe entouré d'une plante, placé au bout d'une tige d'arbre, & ſoutenant un lourd fardeau ? Callimaque l'a vu ce vaſe ; mais il l'a vu par terre, & ne ſupportant rien. L'emploi qu'il en a fait répugne au bon ſens & à la vraiſemblance ; & cependant cette abſurdité eſt, au gré des yeux, le plus riche, le plus bel ornement de l'Architecture. Les rouleaux, ou volutes, de l'ordre ionique ne ſont pas moins ridiculement employés ; & c'eſt encore une beauté. L'*art* même, depuis deux mille ans, cherche en vain à renchérir ſur ces compoſitions ; rien n'en peut approcher : les proportions de l'Architecture grecque reſtent encore inaltérables ; & ſans avoir de

modèle dans la nature, elles ſemblent deſtinées à être éternellement elles-mêmes le modèle de l'*art*. Pourquoi cela ? C'eſt que le plaiſir des yeux eſt, comme celui de l'oreille, attaché à de certaines impreſſions, & que ces impreſſions dépendent de certains rapports, que la nature a mis entre l'objet & l'organe. Mais ſaiſir ces rapports ce n'eſt pas imiter, c'eſt deviner la nature.

Ainſi procède l'Eloquence; elle n'imite rien : l'orateur n'eſt pas un mime; il parle d'après lui, il tranſmet ſa penſée, il exprime ſes ſentimens. Mais dans le deſſein d'émouvoir, d'éclairer, de perſuader, de faire paſſer dans nos cœurs les mouvemens du ſien, il choiſit avec réflexion ce qu'il connoît de plus capable de nous remuer à ſon gré. C'eſt encore ici l'influence de l'eſprit ſur l'eſprit, l'action de l'ame ſur l'ame, le rapport des objets avec l'organe du ſentiment, qu'il faut étudier ; & pour maîtriſer les eſprits, le ſoin de l'orateur eſt de connoître ce qui les touche & peut les émou-

voir comme il entend qu'ils ſoient émus.

Dans les *arts* même dont l'imitation ſemble être le partage, comme la Poéſie, la Peinture, la Sculpture, copier n'eſt rien, choiſir eſt tout. Les détails ſont dans la nature, mais l'enſemble eſt dans le génie. L'invention conſiſte à compoſer des maſſes qui ne reſſemblent à rien, & qui, ſans avoir de modèle, aient pourtant de la vérité : or quel eſt dans la nature le principe & la règle de ces compoſitions ? Il n'y en a pas d'autre que la connoiſſance de l'homme, l'étude de ſes affections, le réſultat des impreſſions que les objets font ſur l'organe. Cela eſt évident pour le choix, le mélange, & l'harmonie des couleurs, la beauté des contours, l'élégance des formes : l'œil en eſt le juge ſuprême ; & la même étude de la nature, qui démêle les ſons qui plaiſent à l'oreille, nous a éclairés ſur le choix des objets qui plaiſent aux yeux.

Même théorie à l'égard de la partie intellectuelle de la Peinture, & à l'égard de la Poéſie, qui eſt l'*art* de peindre à l'eſprit.

Il eſt auſſi impoſſible d'expliquer les plaiſirs de la penſée & du ſentiment, que ceux de l'oreille & des yeux. Mais une expérience habituelle nous fait connoître que la faculté de ſentir & d'imaginer a dans l'homme une activité inquiète, qui veut être exercée, & de telle façon plutôt que de telle autre.

La nature nous préſente pêle-mêle, ſi j'oſe le dire, ce qui flatte & ce qui bleſſe notre ſenſibilité : or l'imitation ſe propoſe, non ſeulement l'illuſion, mais le plaiſir ; c'eſt-à-dire, non ſeulement d'affecter l'ame en la trompant, mais de l'affecter comme elle ſe plaît à l'être. Ce choix eſt le ſecret de *l'art*, & rien dans la nature ne peut nous le révéler, que l'étude même de l'homme, & des impreſſions de plaiſir ou de peine qu'il reçoit des objets dont il eſt affecté.

C'eſt ce diſcernement acquis par l'obſervation, qui éclaire & conduit l'artiſte : mais il eſt le guide du parfumeur, comme celui du poëte & du peintre ; & que l'*art* imite ou n'imite pas, s'il eſt de

ſon eſſence d'être un *art* d'agrément, ſon principe eſt le choix de ce qui peut nous plaire. La différence eſt dans les organes qu'on ſe propoſe de flatter, ou plutôt dans les affections que chacun des *arts* peut produire.

Les *arts* d'agrément qui ne portent à l'ame que des ſenſations, comme celui du parfumeur, ne ſeront jamais comptés parmi les *arts libéraux*. Ceux-ci ont ſpécialement pour organes l'œil & l'oreille, les deux ſens qui portent à l'ame des ſentimens & des penſées ; & c'eſt à quoi l'opinion ſemble avoir eu égard, lorſqu'elle a marqué à chacun d'eux ſa place & le rang qu'il devoit tenir.

Les *arts* s'accordent aſſez ſouvent pour embellir à frais communs le même objet, & produire un plaiſir compoſé de leurs impreſſions réunies : c'eſt ainſi que l'Architecture & la Sculpture, la Poéſie & la Muſique travaillent de concert ; mais il ne faut pas croire que ce ſoit dans la vue de faire plus d'illuſion, en imitant mieux leur objet. Un obſervateur habile

a déjà remarqué que les deux *arts* dont l'alliance étoit le plus ſenſiblement indiquée par leurs rapports (la Sculpture & la Peinture) ſe nuiſent l'un à l'autre en ſe réuniſſant. Une belle eſtampe fait plus de plaiſir qu'une ſtatue colorée : dans celle-ci, l'excès de reſſemblance ôte à l'illuſion ſon mérite & ſon agrément. *Voy.* ILLUSION, IMITATION, *&c.*

ARTICULATION. Depuis la leçon du *Bourgeois Gentilhomme*, il n'y a guère moyen de parler ſérieuſement de la manière de prononcer les lettres; mais, raillerie ceſſante, il ne ſeroit peut-être pas inutile d'analyſer le mécaniſme de la parole : on trouveroit dans cette analyſe la raiſon phyſique de la rudeſſe ou de la douceur, de la lenteur ou de la rapidité naturelle des *articulations*, &, en deux mots, les élémens de la proſodie & de la mélodie d'une langue.

Parmi les voyelles, on trouveroit que les ſons graves ont naturellement de la

lenteur, par la raiſon que l'organe, en formant ces ſons, éprouve une modification plus pénible; que les ſons grêles veulent être brefs; que les ſons moyens ſont égalemens ſuſceptibles ou de lenteur par leur volume, ou de vîteſſe par la facilité que nous avons à les former. *Voyez* PROSODIE.

L'étude de l'*articulation*, ou des mouvemens combinés des organes de la parole, pour donner aux ſons de la voix les qualités qui en font des *conſonnes*, ſeroit encore plus curieuſe. On diſtingueroit d'abord parmi les conſonnes celles où un ſouffle muet, une eſpèce de bruit confus précède l'*articulation*, comme l'*m* & l'*n* conſonne; comme l'*f* & ſon doux le *v*; comme l'*ſ* double & ſon doux le *z*; comme le *g* & l'*l* mouillés; & celles où l'*articulation* n'eſt précédée d'aucun ſouffle, comme le *p*, & ſon doux le *b*; comme le *t*, & ſon doux le *d*; comme le *k*, & l'*l* ſimple. De là un caractère propre, qui aſſigne à chacune d'elles une place dans l'harmonie

imitative, détail que nous mépriſerons peut-être, mais que les grecs ne mépriſoient pas.

On trouveroit dans la nature la raiſon du choix que les anciens avoient fait de l'*m* & de l'*n* pour être les ſignes du ſon naſal; & on s'apercevroit, avec ſurpriſe, que pour faire paſſer & retentir dans le nez le ſon d'une voyelle, on eſt obligé de l'intercepter, ou avec la langue, en la diſpoſant de la même façon que pour l'*articulation* de l'*n*, ou avec les lèvres, en les preſſant comme pour l'*articulation* de l'*m*; & de là cette conſéquence que les naſales des latins & des italiens, où l'*articulation* de l'*n* ſe fait ſentir, peuvent bien être brèves, par la raiſon que l'*articulation* éteint le retentiſſement, comme dans *Examen*, *Hymen*; mais que les naſales françoiſes, où la langue ne fait qu'intercepter le ſon, ſans le détacher nettement, doivent toutes ſe prolonger. Les latins eux-mêmes ne faiſoient brèves que ces naſales grecques dont l'*articu-*

lation coupoit le retentiſſement : *culmen*, *tibicen*, *omen*, *barbiton* ; mais toutes les naſales en *m*, *deum*, *finem*, *romam*, *enim*, étoient longues, par la raiſon qu'elles n'étoient, comme les nôtres, que des voyelles inarticulées : ſi bien que, dans les vers, on les élidoit comme voyelles finales, afin d'éviter l'*hiatus*.

Dans cette analyſe, on verroit pourquoi on a confondu la foible *articulation* du *y* avec le ſon de l'*i*, & que la légère application de la langue contre les dents étant la même pour donner le ſon de l'*i* & l'*articulation* du *y*, il n'eſt pas poſſible d'exécuter celle-ci ſans que le ſon analogue ſe faſſe entendre, comme dans *payer*, *moyen*, *citoyen*.

On verroit pourquoi l'*articulation* eſt plus forte ou plus foible, plus rude ou plus-douce en elle-même, ſuivant le caractère de la conſonne qui frappe la voyelle ; pourquoi les *articulations*, relativement l'une à l'autre, ſont auſſi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles

à ſe ſuccéder ; pourquoi les unes ſe ſuivent coulamment & avec aiſance, les autres ſe froiſſent & ſe briſent dans leur colliſion, & l'étude de tous ces effets contribueroit à éclairer le choix de l'oreille.

On verroit pourquoi l'*l* eſt facile après l'*r*, & l'*r* pénible après l'*l* ; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier enſemble, *abſert*, *abſugit* ; non plus que deux dentales dont l'une eſt la foible de l'autre, *adtendere*, que les latins avoient répudié ; pourquoi le paſſage d'une labiale à une dentale eſt facile du foible au foible, comme dans *ab-diquer ;* du fort au fort, comme dans *ap-titude ;* du foible au fort, comme dans *ob-tenir ;* & très-pénible du fort au foible, comme dans *Cap-de Bonne-Eſpérance*, que l'on eſt obligé de prononcer *Cab-de Bonne-Eſpérance.*

On trouveroit de même la raiſon de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*ſ* & réciproquement, comme Quintilien l'a remarqué : *Virtus Xerxis*, *arx ſtudiorum*, &c.

Ce ne ſeroit donc pas une étude auſſi

puérile qu'on l'imagine ; & plus d'un poète en auroit eu beſoin, pour ſuppléer au don d'une oreille ſenſible, qui ſeule peut-être a manqué a quelques-uns de ceux qu'on eſtime, & qu'on ne lit pas. *Voyez* HARMONIE DE STYLE.

ATTENTION. C'eſt une action de l'eſprit qui fixe la penſée ſur un objet & l'y attache ; au contraire de la diſſipation, qui la dérobe à elle-même ; de la rêverie, qui la laiſſe aller au haſard ſur mille objets, dont aucun ne l'arrête ; & de la diſtraction, qui l'amuſe loin de l'objet qui la doit occuper.

L'*attention* donne à l'eſprit une fécondité ſurprenante & bien ſouvent ineſpérée : c'eſt peut-être le plus grand ſecret de l'art, le plus grand moyen du génie (*a*). Ce que tout le monde aperçoit d'un coup-d'œil dans la nature, n'a rien de piquant dans l'imitation : le charme de

---

(*a*) *Inter ingenium & diligentiam per paululùm loci reliquum eſt arti.* (De orat.)

celle-ci conſiſte à nous frapper de mille traits intéreſſans qui nous avoient échappé : or c'eſt l'*attention* qui les ſaiſit, & qui, changée en habitude, diſtingue le regard pénétrant de l'artiſte, du regard diſtrait, vague, & confus, de la multitude.

Il n'eſt pas bien décidé que le poète, dont les peintures vous raviſſent par la nouveauté des détails & leur vérité ſingulière, ſoit né avec plus de talent que vous pour imiter la nature : vous l'auriez peinte comme lui, ſi vous l'aviez étudiée avec la même *attention* que lui. Mais tandis que vos yeux ſe promènent ſans réflexion, comme ſans deſſein, ſur ce qui ſe paſſe autour de vous ; les ſiens ne ceſſent d'épier la nature, & d'obſerver ce qui lui échappe de ſingulier & de piquant.

Lorſque l'*attention* ſe porte ſur ce qui ſe paſſe au dedans de nous-mêmes, elle s'appelle *réflexion* ; & lorſque la *réflexion* eſt profonde & long-temps fixe, elle s'appelle *méditation* : c'eſt la ſource

des grandes penſées. Rien de ſuperficiel n'eſt rare ; rien de commun n'eſt précieux. C'eſt en creuſant, que le génie s'enrichit des tréſors cachés dans les entrailles de la nature, ſemblable au chêne que nous peint Virgile, qui, plus il étend ſes racines, plus il élève ſes rameaux.

B.

BALLADE. Petit poème régulier, compoſé de trois couplets & d'un envoi, en vers égaux, avec un refrein, c'eſt-à-dire, avec le retour du même vers à la fin des couplets, ainſi qu'à la fin de l'envoi.

Dans la *Ballade*, les trois couplets ſont ſymétriquement égaux, ſoit pour le nombre des vers, ſoit pour l'enlacement des rimes. C'eſt une ſtance de huit, de dix, de douze vers, en deux parties. L'envoi n'en eſt qu'une moitié, & il répond communément à la ſeconde partie de la ſtance.

ſtance. Les parties correſpondantes des trois couplets ſont ſur les mêmes rimes ; & l'envoi conſerve les rimes de la partie à laquelle il répond.

Ce petit poème a de la grâce & de la régularité dans ſa forme ; & quand le refrein en eſt heureuſement amené à la fin des couplets, il leur donne un tour très-piquant.

Nos anciens poètes, comme Villon & Marot, n'y ont employé que les vers de dix & de huit ſyllabes : celui de douze n'étoit guère en uſage ; & ſa gravité ſembleroit déplacée dans un poème qui doit garder la naïveté du vieux temps.

La *Ballade* a paſſé de mode depuis Mme Deshoulières ; mais ſi quelqu'un veut s'y amuſer encore, il fera bien de lui conſerver le tour du ſtyle de Marot, ſans trop affecter ſon langage. La Fontaine eſt un excellent maître dans l'art de rajeunir cette ancienne naïveté.

Comme la forme de la *Ballade* eſt difficile à décrire avec préciſion, en voici

un modèle, pris de Marot, & dans lequel on remarquera, comme une ſingularité, qu'il y a deux refreins au lieu d'un.

BALLADE du frère Lubin.

Pour courir en poſte à la ville,
Vingt fois, cent fois, ne ſais combien;
Pour faire quelque choſe vile;
Frère Lubin le fera bien.
Mais d'avoir honnête entretien,
Ou mener vie ſalutaire,
C'eſt à faire à un bon chrétien:
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour mettre (comme un homme habile)
Le bien d'autrui avec le ſien,
Et vous laiſſer ſans croix ne pile;
Frère Lubin le fera bien.
On a beau dire, je le tien,
Et le preſſer de ſatisfaire;
Jamais ne vous en rendra rien:
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour débaucher, par un doux ſtyle,
Quelque fille de bon maintien,
Point ne faut de vieille ſubtile;
Frère Lubin le fera bien.
Il prêche en théologien;

Mais pour boire de belle eau claire,
Faites la boire à notre chien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Envoi.

Pour faire plutôt mal que bien,
Frère Lubin le fera bien ;
Mais ſi c'eſt quelque bonne affaire,
Frère Lubin ne le peut faire.

Le temps de la galanterie fut celui de la *Ballade*, ainſi que de tous ces petits poèmes qui compoſoient, nous dit Marot, le *Bréviaire du temple* de l'amour.

Ce ſont Rondeaux, *Ballades*, Virelais,
Mots à plaiſir, Rimes & Triolets,
Leſquels Vénus apprend à retenir
A un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux ſavoir dames entretenir.

La régularité ſévère de ces petites pièces de poéſie en a fait abandonner le genre, & c'eſt ce qui auroit dû le rendre intéreſſant.

Le ſentiment de la difficulté vaincue entre plus qu'on ne penſe dans le plaiſir que nous font les arts ; & lorſque cette

difficulté n'eſt pas trop génante, qu'il y a de l'adreſſe à la vaincre, & qu'il en réſulte un agrément de plus ; elle eſt précieuſe à conſerver. C'eſt peut-être ce qui nous rend ſi chère l'habitude des vers rimés ; c'eſt auſſi ce qui nous doit faire regretter ces petits poèmes qui dans leur forme preſcrite avoient de l'élégance & de la grâce, & dans leſquels la facilité unie à la contrainte étoit un objet de ſurpriſe, & par conſéquent un plaiſir de plus. Tels étoient le Sonnet, le Rondeau, le Virelai, le Triolet, le Chant, & la *Ballade*.

Le Sonnet eſt peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande penſée, & la diviſion la plus régulière que l'oreille ait pu lui preſcrire. Le couplet ne peut guère avoir de plus jolie forme que celle du Triolet. Le tour du Rondeau & du Virelai donne de la ſaillie au badinage & à l'épigramme. La *Ballade*, comme le Chant, donne, par ſon refrein, de l'élégance & de la grâce aux ſtances qui la compoſent. Cha-

cun de ces petits poèmes avoit ſon caractère particulier & ſes règles preſcrites, c'eſt-à-dire, des guides sûrs pour le talent & pour le goût.

Ce qu'on appelle aujourd'hui *Poéſies fugitives*, n'a plus ni forme ni deſſein : elles ſont libres, mais trop libres. La facilité, que ſuit la négligence, en fait produire avec une abondance qui ajoute encore au dégoût de leur inſipidité. Des hommes de génie, dont ces poéſies légères ſont les délaſſemens, y excelleront toujours. Mais le génie eſt rare ; & le talent médiocre, qui auroit peut-être réuſſi à bien tourner une *Ballade* ou un Rondeau, ne fera, dans une pièce de vers libres, qu'enfiler des rimes communes & des idées plus communes encore, ſans aucune peine, il eſt vrai, mais auſſi ſans aucun mérite, ni du côté du goût, ni du côté de l'art.

BARREAU. C'eſt le lieu où l'on plaide devant les juges ; & le genre de ſtyle ou d'éloquence en uſage dans la

plaidoirie, s'appelle ſtyle du *barreau*, Eloquence du *barreau*.

On a ſouvent confondu, en parlant des anciens, le *barreau* avec la tribune, & les avocats avec les orateurs, ſans doute à cauſe que l'un de ces emplois menoit à l'autre, & que bien ſouvent le même homme les exerçoit à la fois.

Il y avoit à Athènes trois ſortes de tribunaux : celui de l'Aréopage, qui ne jugeoit qu'au criminel, & d'où l'Eloquence pathétique étoit bannie ; celui des juges particuliers, devant leſquels ſe plaidoient les cauſes qui n'étoient pas capitales; & celui du peuple, auquel on déféroit une loi qu'on croyoit mauvaiſe, & qui avoit droit de l'abroger. Les deux premiers de ces tribunaux répondoient à notre *barreau*, le dernier répondoit au *Forum* ou à la tribune romaine. Il y avoit de plus les aſſemblées publiques, où le peuple & le Sénat ſiégeoient enſemble, & dans leſquelles s'agitoient les affaires d'Etat. Démoſthène nous a décrit la forme de ces aſſemblées, que les

pritanes, ou les chefs du Sénat, avoient ſeuls droit de convoquer, & auxquelles le peuple préſidoit par tribus. *Voyez* DÉLIBÉRATIF.

Tant que Rome fut libre, le *Forum*, où le peuple étoit juge, fut le tribunal ſuprême. Le tribunal des préteurs, celui des cenſeurs, celui des chevaliers, celui du Sénat même étoit ſubordonné à celui du peuple. Mais depuis Céſar, & ſous les empereurs, toutes les grandes cauſes furent attribuées au Sénat; l'autorité des préteurs s'accrut; celle du peuple fut anéantie; & l'Eloquence de la tribune périt avec la liberté.

Ainſi, dans Rome & dans Athènes, tantôt les cauſes ſe plaidoient devant les juges, eſclaves de la loi; tantôt devant le légiſlateur, qui avoit le droit d'abroger la loi, de l'adoucir, de la changer, de la laiſſer dormir, de lui impoſer le ſilence, en un mot, de mettre ſa volonté à la place de la loi même. Voilà ce qui diſtingue eſſentiellement le *barreau* d'avec la tribune. *Voyez* ORATEUR.

Autant les fonctions de l'orateur étoient en honneur dans Athènes & dans Rome, autant la profeſſion d'avocat y fut avilie par la vénalité, la corruption, & la mauvaiſe foi. Démoſthène, qui l'avoit exercée, ſe vantoit d'avoir reçu cinq talens pour ſe taire, dans une cauſe où ſans doute on appréhendoit qu'il ne parlât : & comme il s'étoit fait payer ſon ſilence, on juge bien que lui & ſes pareils faiſoient encore mieux acheter leur voix. *Rien ne fut plus vénal dans Rome*, dit Tacite, *que la perfidie des avocats.*

Chez nos bons aïeux, lorſque tous les crimes étoient taxés, que pour cent ſous on pouvoit couper le nez ou l'oreille à un homme ; ce beau tarif, appuyé de la preuve, ou par témoin, ou par ſerment, ou par le ſort des armes, avoit peu beſoin d'avocats. Les lois romaines introduites, les rendirent plus néceſſaires. Mais le *barreau* ne prit une forme raiſonnable & décente que dans le quatorzième ſiècle, lorſque le Parlement, devenu ſédentaire ſous Philippe le Bel, fut le refuge de

l'innocence & de la foibleſſe, ſi long-temps opprimées aux tribunaux militaires & barbares des grand vaſſaux.

L'uſage de faire parler pour ſoi un homme plus inſtruit, plus habile que ſoi, a dû s'introduire par-tout où la raiſon & la juſtice ont pu ſe faire entendre. Mais cette inſtitution avoit un vice radical, d'où ſont dérivés tous les vices de l'Eloquence du *barreau*. L'avocat, en plaidant une cauſe qui n'eſt pas la ſienne, joue un rôle qui n'eſt pas le ſien: voilà pourquoi, ſi l'on en croit Ariſtophane, Cicéron, Pétrone, Quintilien, la déclamation a été dans tous les temps le caractère dominant de l'Eloquence du *barreau*. *Voyez* DÉCLAMATION.

Si les plaideurs étoient leurs avocats eux-mêmes, ils expoſeroient les faits avec ſimplicité; ils diroient leurs raiſons ſans emphaſe; & s'ils employoient les mouvemens d'une Eloquence paſſionnée, ces mouvemens ſeroient placés, & ſeroient au moins pardonnables.

Mais un avocat, revêtu du perſonnage

du plaideur, a beſoin d'un talent très-rare, pour le remplir avec bienſéance, avec force, avec dignité ; & lorſque ce talent lui manque, il met à la place de la vraie éloquence, une déclamation factice, tantôt ridicule par l'abus de l'eſprit & par l'enflure des paroles, tantôt révoltante par ſon impudence, tantôt criminelle par ſes artifices ou par ſes odieux excès.

Quand c'eſt par vanité que l'orateur, dans une cauſe qui ne demande que de la raiſon, de la clarté, de la méthode, cherche à répandre les fleurs d'une Rhétorique étudiée, il n'eſt que vain & ridicule ; & s'il eſt jeune, on pardonne à ſon âge. Mais lorſqu'oubliant ſon caractère, il prend le rôle de bouffon, &, par des railleries indécentes, cherche à faire rire ſes juges ; il ſe dégrade & s'avilit.

Lorſque dans une cauſe qui de ſa nature ne peut exciter aucun des mouvemens de l'Eloquence véhémente, il ſe bat les flancs pour paroître ému & pour émouvoir, qu'il emploie de grands mots pour exprimer de petites choſes, & qu'il

prodigue les figures les plus hardies & les plus fortes pour un ſujet ſimple & commun (ce que Montaigne appelle *faire de grands ſouliers pour de petits pieds*); il n'eſt qu'un charlatan & un mauvais déclamateur. Mais lorſqu'il ſe met à la place d'un plaideur outré de colère, & qu'il vomit pour lui tout ce que la vengeance, la haîne envenimée peut avoir de noirceur & de malignité; qu'il déshonore un homme, une famille entière, ſous le prétexte, ſouvent léger, que ſa cauſe l'y autoriſe; il eſt l'eſclave des paſſions d'autrui, le plus lâche des complaiſans, & le plus vil des mercenaires. Cette licence, trop long-temps effrénée, a été la honte de l'ancien *barreau*, quelquefois l'opprobre du *barreau* moderne; & quoiqu'en général l'honnêteté ſoit l'ame de l'Ordre des avocats, ils n'ont peut-être pas été aſſez ſévères à réprimer un abus ſi criant.

« Cet Ordre auſſi ancien que la magiſtrature, auſſi noble que la vertu, auſſi néceſſaire que la juſtice (c'eſt M.

d'Agueſſeau qui parle), où l'homme, unique auteur de ſon élévation, tient les autres hommes dans la dépendance de ſes lumières, & les force de rendre hommage à la ſeule ſupériorité de ſon génie, heureux de ne devoir ni les dignités aux richeſſes, ni la gloire aux dignités», ne doit rien ſouffrir qui profane un caractère ſi ſacré.

Qu'un avocat ſoit pénétré de la ſainteté de ſes fonctions, il commencera par ne ſe charger que de la cauſe qu'il croira juſte : alors, écartant l'artifice, il armera la vérité de tous les traits de force & de lumière qui peuvent frapper les eſprits ; il dédaignera les ornemens puérils & ambitieux ; il parlera avec le ſérieux de la décence & de la bonne foi ; & s'il ſe permet l'ironie, ce ne ſera que d'un ton ſévère & pour attacher le mépris à ce qui le doit inſpirer : ſon reſpect pour les lois ſe communiquera aux juges, & leur rappellera, s'ils peuvent l'oublier, la dignité de leurs fonctions : ce même reſpect ſe répandra dans l'aſſem-

blée des auditeurs : il les avertira, comme a fait de nos jours l'un de nos avocats les plus célèbres, que le *barreau* n'eſt pas un théâtre, ni l'orateur un comédien ; & qu'une cauſe où il s'agit de décider ce qui eſt juſte, eſt profanée par des applaudiſſemens réſervés à ce qui n'eſt qu'ingénieux.

Avouons cependant, ce que M. d'Agueſſeau n'a pas craint d'avouer, que les juges ſont des hommes, & que la vérité n'eſt pas aſſez sûre d'elle-même avec eux, pour dédaigner les ornemens de l'art. « Sa première vertu, dit-il en parlant de l'avocat, eſt de connoître les défauts des autres (& c'eſt de ſes juges qu'il parle) ; ſa ſageſſe conſiſte à découvrir leurs paſſions, & ſa force à ſavoir profiter de leur foibleſſe. Les ames les plus rebelles, les eſprits les plus opiniâtres, ſur leſquels la raiſon n'avoit point de priſe, & qui réſiſtoient à l'évidence même, ſe laiſſent entraîner par l'attrait de la perſuaſion ; la paſſion triomphe de ceux

que la raiſon n'avoit pu dompter ; leur voix ſe mêle à celle des génies ſupérieurs ; les uns ſuivent volontairement la lumière que l'orateur leur préſente ; les autres ſont enlevés par un charme ſecret dont ils éprouvent la force, ſans en connoître la cauſe ; tous les eſprits convaincus, tous les cœurs perſuadés payent également à l'orateur ce tribut d'amour & d'admiration, qui n'eſt dû qu'à celui que la connoiſſance de l'homme élève au plus haut degré d'Eloquence ».

Voilà les excuſes dont s'autoriſe l'Eloquence artificieuſe & paſſionnée.

Malheur au peuple chez lequel cette Eloquence a de fréquentes occaſions de ſe ſignaler ! cela prouve qu'il eſt gouverné, non par les lois, mais par les hommes ; cela prouve que les affections perſonnelles, plus que la raiſon publique, décident des réſolutions & des jugemens du tribunal qui gouverne ou qui juge ; cela prouve que la multitude elle-même a beſoin d'être pouſſée par le vent

des paſſions ; & par-tout où ce vent domine, les naufrages ſeront fréquens pour l'innocence & pour l'équité.

Mais enfin, lorſque la conſtitution d'un Etat, ou ſa condition eſt telle, que le juge a droit de prononcer d'après ſon affection perſonnelle, que l'Eloquence a le malheur de s'adreſſer à une volonté arbitraire, ou que, par la nature de l'objet, le juge eſt réellement libre ; l'Eloquence alors ne demandant à l'homme que ce qui dépend de ſon choix, elle a droit de mettre en uſage tout ce qui peut l'intéreſſer : Socrate, cité devant l'Aréopage, s'interdit tous les artifices de l'Eloquence pathétique : l'Aréopage n'étoit que juge ; c'eût été vouloir le corrompre, que de lui parler le langage des paſſions. Encore la ſévérité de Socrate fut-elle déplacée, puiſqu'elle fit commettre aux juges le crime irrémiſſible de ſa condamnation. *Voyez* PATHÉTIQUE. Mais Démoſthène, pour entraîner la volonté d'un peuple libre, pouvoit employer le reproche, la menace, la plainte, intéreſſer

l'orgueil, jeter la honte & l'épouvante dans l'ame des athéniens : de même Cicéron, ſoit qu'il parlât au peuple, ou au Sénat, ou à Céſar lui-même, pouvoit exciter à ſon gré la colère & l'indignation, la compaſſion & la clémence. Ainſi, la tyrannie & la liberté ouvrent également un champ libre à l'Eloquence pathétique. De même enfin nos orateurs chrétiens, ayant à perſuader aux hommes, non ſeulement la vérité, mais auſſi la bonté, peuvent, pour attendrir, pour élever les ames, employer les grands mouvemens d'une Eloquence véhémente & ſublime.

« Il arrive ſouvent, dit Plutarque, que les paſſions ſecondent la raiſon & ſervent à roidir les vertus, comme l'ire modérée ſert la vaillance, la haîne des méchans ſert la juſtice, l'indignation à l'encontre de ceux qui ſont indignement heureux : car leur cœur élevé de folle arrogance & inſolence, à cauſe de leur proſpérité, a beſoin d'être réprimé ; & il n'y a perſonne qui voulût, encore qu'il

qu'il le pût faire, ſéparer l'indulgence de la vraie amitié ; ou l'humanité, de la miſéricorde ; ni le participer aux joies & aux douceurs, de la vraie bienveillance & dilection». Ainſi, ſelon Plutarque, l'Eloquence, qu'il fait conſiſter à provoquer la paſſion où elle eſt, à la mêler où elle n'eſt pas, à mettre la ſenſibilité en jeu à la place de l'entendement, & la volonté à la place de la raiſon & du jugement, peut trouver dans l'école d'un Philoſophe, ou dans les aſſemblées d'un peuple libre, à s'exercer utilement.

Mais au *barreau* il n'en eſt pas ainſi. Le juge ne porte point à l'audience une ame libre : il n'y eſt que l'organe des lois ; & les lois ne connoiſſent ni l'amour, ni la haîne, ni la crainte, ni la pitié. Si le juge a reçu de la nature un cœur ſenſible, un naturel paſſionné, c'eſt un ennemi de l'équité, qui le ſuit à l'audience, & qu'il ſeroit à ſouhaiter qu'il pût laiſſer à la porte du ſanctuaire des lois.

Dans l'Aréopage, nous dit Ariſtote, on défendoit aux orateurs de rien dire

de pathétique & qui pût émouvoir les juges : un orateur qui eût parlé à l'ame, intéreſſé les paſſions, en eût été chaſſé comme un vil corrupteur. Cependant l'exemple de Phriné fait bien voir qu'on n'étoit pas toujours auſſi ſévère ; & Socrate, dans ſon apologie, n'eût pas eu beſoin de dire à ſes juges qu'il n'emploieroit aucun moyen de les toucher, ſi ces moyens lui avoient été rigoureuſement interdits.

Lorſqu'on voit paroître au *barreau* cette enchantereſſe publique, cette Eloquence *pipereſſe*, comme l'appelle Montaigne, on croit revoir Phriné dévoilée par Hypéride aux yeux de ſes juges. Que leur demandez-vous ? d'être juſtes ? de prononcer comme la loi ? Vous n'avez pas beſoin d'intéreſſer leurs paſſions : le cœur que vous voulez toucher doit être immobile & muet. Il en eſt donc de l'Eloquence pathétique comme des ſollicitations : & ſi l'orateur ne veut pas ſe dégrader lui-même, & offenſer les juges, en employant, pour les gagner, les manè-

ges honteux d'une Eloquence corruptrice, il ne plaidera devant ceux qui doivent être la loi vivante, que comme il plaideroit devant la loi, ſi, telle que l'imagination ſe la peint, incorruptible & inaltérable, elle réſidoit dans ſon temple. Or on voit bien qu'il ſeroit abſurde d'employer devant elle les mouvemens paſſionnés.

Le principe de l'Eloquence du *barreau* eſt donc que le juge a beſoin d'être éclairé, non d'être ému.

Cette règle a pourtant quelques exceptions. La première, lorſqu'il s'agit d'apprécier la moralité des actions, d'en eſtimer le tort, l'injure, le dommage, de déterminer leur degré d'iniquité ou de malice, & de décider à quel point elles ſont dignes devant la loi de ſévérité ou d'indulgence, de châtiment ou de pardon. Dans ces cauſes, la loi, qui n'a pu tout prévoir, laiſſe l'homme juge de l'homme; & les faits étant du reſſort du ſentiment, le cœur doit les juger. Alors il eſt permis, ſans doute, à l'orateur de parler au

cœur ſon langage ; de ſolliciter la pitié en faveur de ce qui en eſt digne, l'indulgence en faveur de la fragilité ; de faire ſervir la foibleſſe d'excuſe à la foibleſſe même, & l'attrait naturel d'une paſſion douce, d'excuſe à ſes égaremens ; & au contraire, de préſenter les faits odieux dans toute la noirceur qui les caractériſe ; de développer les replis de l'artifice & du menſonge ; de peindre ſans ménagement la fraude ou l'uſurpation, l'ame d'un fourbe démaſqué, ou d'un ſcélérat confondu.

Mais alors même, en tirant de ſa cauſe les preuves, les moyens preſſans, qui la rendent victorieuſe, on doit éviter le ridicule d'en exagérer l'importance, & d'y employer des mouvemens outrés, ou des ſecours empruntés de trop loin.

Liſez dans le plaidoyer de Le Maître, *pour une fille déſavouée*, le parallèle d'Andromaque avec Marie Cognot. Dans le plaidoyer de ce même avocat pour une ſervante ſéduite par un clerc, parce que le clerc a voulu ſe piquer avec ſon

canif, pour ſigner de ſon ſang une promeſſe de mariage, vous attendez-vous à le voir comparé à Catilina, qui fit boire du ſang humain à ſes complices ?

Mais que Le Maître ſe réduiſe aux moyens propres à ſa cauſe, vous allez voir comme il eſt éloquent.

Une femme qui, dans ſa ſervante, cachoit ſa fille, la déſavoue ; mais il lui eſt échappé de dire qu'*elle voudroit que ce fût ſa fille*, & qu'*elle ſe propoſe de lui faire du bien.*

Qu'ici l'on ſe demande quelle induction l'avocat de la fille a pu tirer de ces paroles ; & après y avoir bien penſé, on ſera étonné encore de l'éloquence de Le Maître dans cet endroit de ſon plaidoyer. « Quoi, dit-il à la mère, ſeroit-il bien poſſible que vous déſiraſſiez d'avoir pour fille celle qui vous auroit accuſée de déſavouer votre fille ? déſireriez-vous d'avoir donné la vie à celle qui auroit voulu vous ôter l'honneur ; & d'être mère d'une perſonne qui auroit voulu vous rendre odieuſe à toute les mères ? déſireriez-

vous que Dieu eût béni votre mariage, de la naiſſance d'une créature à qui vous auriez ſujet de déſirer toutes les malédictions du monde ? déſireriez-vous d'avoir enfanté un monſtre d'impoſture, & qui auroit voulu vous faire paſſer pour un monſtre d'inhumanité ? Mais vous n'avez pas dit ſeulement que *vous déſireriez qu'elle fût votre fille*, vous avez encore ajouté, dans votre interrogatoire, que *vous lui aviez toujours promis de la récompenſer en mourant*.... De récompenſer ! qui ? une perſonne, laquelle, à votre compte, vous a des obligations infinies, envers qui vous avez été plutôt magnifique que libérale.... Mais quoi ! vous lui réſervez encore, dites-vous, *votre bonne volonté !* Et ne l'avez-vous point perdue après ce qui s'eſt paſſé, entre vous deux, devant la juſtice ? Sans doute vous aviez oublié, lorſqu'on vous interrogea, qu'elle vous accuſoit de déſavouer votre fille. Car ſi vous vous en fuſſiez ſouvenue, vous n'auriez eu garde de dire que *vous lui réſerviez votre bonne volonté.* Vous

croyiez être encore en particulier avec elle, & non pas en la préſence d'un juge. Vous parliez comme ſa mère, ſans penſer que vous étiez ſa partie. Rendez les armes en cet endroit à la force de la vérité. Quoi, vous voulez encore du bien à celle que vous croyez vous accuſer à tort d'une barbarie honteuſe à notre ſiècle & injurieuſe à la nature ! Elle ſeroit digne d'un ſupplice très-rigoureux ; & vous la jugez digne de recevoir de nouvelles gratifications de vous ! Elle auroit mérité la haîne de tout le monde ; & vous lui renouvelez encore les aſſurances de votre affection ! C'eſt, dites-vous maintenant, la plus ingrate ſervante de la terre ; & toutefois vous déſireriez qu'elle fût votre fille ! C'eſt tout le mal que vous lui ſouhaitez ! C'eſt la plus grande de vos ennemies ; & nonobſtant cela, vous lui promettez de la récompenſer à la mort ! Ce ſont les ſeules menaces que vous lui faites ! C'eſt la plus infame calomniatrice qui fût jamais ; & toutefois vous lui réſervez votre bonne volonté ! C'eſt

toute la vengeance que vous voulez prendre d'elle ! Croyez-vous, l'Appelante, que déſavouer ſa fille, ſoit une ſi petite faute qu'elle ne doive pas mettre en colère une femme qu'on en accuſe fauſſement ? Que ſi vous jugez cette faute auſſi grande que tout le monde l'eſtime, comment, lorſqu'on vous interrogea, n'aviez-vous point les plaintes dans la bouche, le feu dans les yeux, le dépit dans le cœur, la colère ſur le viſage ? Vos penſées devoient-elles avoir d'autre objet que la grandeur de ſon impoſture ? Vos paroles devoient-elles être autre choſe que des menaces contre elle ; & vos actions que des mouvemens violens de cette juſte indignation qui accompagne toujours l'innocence injuſtement accuſée » ?

Je ne crois pas que dans ce qui nous reſte de l'ancienne Eloquence, il y ait rien de plus preſſant ; & c'eſt là que l'on voit par quels tours, par quels mouvemens, par quelles gradations de force & de chaleur une petite cauſe peut s'élever au ton de la haute Eloquence.

Dès que Patru a lié l'intérêt d'un gradué avec celui de toutes les provinces réunies à la monarchie ; que c'eſt un point de droit public qu'il eſt queſtion de décider ; & que d'un bénéfice de quarante écus, il a fait la cauſe du concordat, celle des lettres & des ſciences, celle des libertés de l'Egliſe, celle des peuples & des rois ; qu'il faſſe paroître l'Univerſité aux pieds du Grand Conſeil, implorant l'appui du monarque en faveur de ſes droits uſurpés par la Cour de Rome ; qu'à propos de cette uſurpation, il compare la mauvaiſe foi de la Daterie à celle des carthaginois ; qu'il compare le ſophiſme des papes à l'égard de la Breſce, à celui d'Annibal à l'égard de Sagunte ; qu'il ajoute enfin que Rome la moderne n'a pour toutes armes, dans cette cauſe, qu'un mauvais artifice, que la vieille Rome, Rome la ſage, la vertueuſe, a ſi hautement condamné : cela eſt d'autant plus excuſable, que c'eſt devant le grand Conſeil, & comme en préſence du roi, qu'il plaide & qu'il dépend

du Souverain, dans cette cauſe, de ſe relâcher de ſes droits, ou de les conſerver dans leur intégrité.

Une autre eſpèce de cauſes où l'Eloquence pathétique peut avoir lieu, c'eſt lorſque le droit incertain laiſſe, pour ainſi dire, en équilibre la balance de la Juſtice, & qu'il s'agit de l'incliner du côté qui naturellement mérite le plus de faveur. C'eſt ce que les juriſconſultes appellent *cauſes d'amis*, cauſes fréquentes, s'il faut les en croire : ce qui ne feroit pas l'éloge de nos lois.

Il ſemble, quand la loi ſe tait, que le juge devroit ſe taire & recourir au légiſlateur. Il ſemble au moins que c'eſt à la raiſon tranquille, & non pas à la paſſion, de parler pour la loi, qui n'eſt jamais paſſionnée. Mais l'équité naturelle a auſſi bien pour guide le ſentiment que la raiſon ; & dans les cas où la raiſon ſeule ne peut décider du bon droit, on en appelle au ſentiment : circonſtance qui donne lieu à l'Eloquence pathétique. C'eſt ainſi que, dans la cauſe des pères Mathurins,

Patru, ayant rendu au moins douteuſe la clauſe de l'acte qui faiſoit leur titre, & réduit les juges à ne ſavoir que penſer de la volonté du donateur, mit à leurs pieds les malheureux captifs, à la rédemption deſquels étoit deſtinée la modique ſomme qu'on leur diſputoit ſur une équivoque de mots, & fit regarder le jugement qu'on alloit rendre comme devant jeter le déſeſpoir, ou porter la conſolation, l'eſpérance, & la joie dans les cachots de Tunis & d'Alger : moyen forcé, mais légitime, dans un moment où il étoit permis d'émouvoir la compaſſion.

On voit par-là que, s'il eſt ſouvent ridicule, ſouvent même indécent, d'employer au *barreau* l'Eloquence des paſſions, il eſt quelquefois juſte & bon d'y avoir recours ; qu'il eſt du moins permis d'animer la raiſon, & de donner à la vérité cette chaleur pénétrante, ſans laquelle on n'obtient qu'une attention trop légère. Nous l'avons dit, les juges ſont des hommes : l'indifférence perſonnelle que l'équité demande, les

rend elle-même diſtraits, diſſipés, ſujets à l'ennui; & lorſque, pour les attacher, l'avocat ne fait qu'employer les mouvemens naturels à ſa cauſe, pourvu qu'il ſe rende à lui-même le témoignage bien ſincère que c'eſt la vérité qu'il veut perſuader, il peut la rendre intéreſſante, ſans pour cela s'expoſer au reproche d'employer la ſéduction. « Si l'on ôte les paſſions, dit Plutarque en parlant de l'Eloquence, on trouvera que la raiſon, en pluſieurs choſes, demeurera trop lâche & trop molle, ſans action, ni plus ni moins qu'un vaiſſeau branlant en mer quand le vent lui défaut ».

Une des cauſes de la corruption de l'Eloquence du *barreau*, c'eſt que l'audience eſt publique, & qu'il y a deux ſortes de juges, le Tribunal & les auditeurs. « Je veux forcer, vous dit l'avocat, le tribunal à être juſte, & mettre de mon côté, dans la balance, l'opinion du Public: or c'eſt plutôt par ſentiment que par raiſon que le Public ſe détermine; il eſt donc de mon intérêt de l'émouvoir

par de fortes impreſſions ». Ainſi, c'eſt par un juge ivre & paſſionné que vous voulez entraîner l'autre. Voilà réellement le grand danger de l'audience : mais ſi elle a cet inconvénient, elle a auſſi ſon avantage ; & ce roi de Macédoine, Antigone, l'avoit bien ſenti, lorſque ſon frère lui ayant demandé de juger ſon procès à huis clos, il lui répondit : « Non, jugeons au milieu de la place, ſi nous voulons ne faire tort à perſonne ». C'étoit avouer à la fois que le reſpect du Public étoit un frein pour le juge, & que le juge en avoit beſoin.

Pline le jeune, dans une de ſes lettres à Corneille-Tacite, examine cette queſtion, ſi dans l'Eloquence du *barreau* la briéveté eſt préférable à l'abondance ; & il ſe déclare pour celle-ci. « Il arrive, dit-il, aſſez ſouvent que l'abondance des paroles ajoute une nouvelle force & comme un nouveau poids aux idées qu'elles forment. Nos penſées entrent dans l'eſprit des autres, comme le fer entre dans un corps ſolide : un ſeul coup ne ſuffit

pas, il faut redoubler ». Cela juſtifie en effet l'abondance meſurée, mais non pas la profuſion & l'intariſſable loquacité qui ſemble être aujourd'hui l'attribut de l'Eloquence du *barreau*. On tire au volume, non pas pour la raiſon qu'en donne Pline, qu'*il en eſt d'un bon livre comme de toute autre choſe*, & que *plus il eſt grand, meilleur il eſt ;* mais parce que les plaideurs, dit-on, meſurent le prix du plaidoyer à ſon étendue & à ſa durée. Miſérable motif pour noyer, dans un déluge de paroles, une cauſe dont la bonté, pour être viſible & palpable, n'auroit beſoin le plus ſouvent que d'être expoſée en peu de mots.

Une autre cauſe que Pline allègue, & qui revient à la réponſe que l'avocat Dumont fit à M. de Harlay, c'eſt que parmi les juges, les uns ſont frappés des bonnes raiſons, les autres des mauvaiſes, & que tous les moyens trouvant leur place, il n'en faut négliger aucun. Mais cette méthode eſt-elle sûre ? eſt-elle honnête & permiſe ? L'un & l'autre eſt au moins douteux.

Quand de mauvais moyens trouveroient quelquefois leur place, il y a peut-être moins d'avantage que de riſque à les employer. Ils ſont faciles à détruire ; & donnant priſe à la réplique, ils laiſſent un grand avantage à un adverſaire éloquent. De plus, les mauvaiſes raiſons ont l'inconvénient de noyer les bonnes & de les affoiblir en s'y mélant. Un moyen foible ou équivoque, donné pour déciſif & pour victorieux, ſi le juge en ſent la foibleſſe, lui rend ſuſpect ou le bon ſens, ou la bonne foi du ſophiſte, l'indiſpoſe contre celui qui l'a cru aſſez ſimple pour s'y laiſſer tromper, fait perdre à ſes bonnes raiſons leur autorité naturelle, & fait mal préſumer d'une cauſe où l'on ſe voit réduit à de pareils ſecours. Auſſi, pour une fois qu'un adverſaire négligent ou mal-adroit aura laiſſé paſſer un moyen faux ſans le détruire, ou qu'un juge ébloui s'y ſera laiſſé prendre ; il doit arriver mille fois que la fauſſeté du moyen ſoit reconnue, & qu'il nuiſe à la cauſe pour laquelle il eſt employé.

Dans les dialogues de Cicéron *ſur l'Orateur*, Antoine ne balance pas à décider que, parmi les moyens que préſente une cauſe, il faut choiſir avec ſoin les meilleurs & les plus forts, négliger les plus foibles, & ne jamais employer les mauvais. *Voyez l'article* PREUVE.

Mais quand la méthode contraire ſeroit auſſi prudente qu'elle l'eſt peu, la croiroit-on bien légitime? « La vérité, qui eſt naturellement généreuſe, dit Le Maître, inſpire des ſentimens trop nobles pour ſe ſervir d'autres moyens que ceux qui ſont honnêtes » : or le menſonge ne l'eſt pas ; & un ſophiſme, connu pour tel par celui qui l'emploie, eſt un menſonge artificieux, c'eſt-à-dire, une double fraude.

« Qu'importe, dira-t-on, ſi ma cauſe eſt bonne, par quels moyens je la fais réuſſir ? Tout eſt juſte pour la juſtice. Le menſonge même eſt permis en faveur de la vérité. Eſt-ce la faute de l'avocat s'il a pour juges des hommes que la droite raiſon, que la vérité ſimple ne peut perſuader,

ſuader, & dont l'eſprit faux n'eſt frappé que des fauſſes lueurs d'un ſophiſme ? Mon devoir eſt de gagner ma cauſe, dès que moi-même je la crois bonne ; & pouvu que j'arrive au but, il eſt indifférent que j'aye pris le droit chemin, ou le détour ».

C'eſt là ſans doute ce qu'on peut alléguer de plus favorable aux artifices de l'Eloquence. Mais dans cette ſuppoſition même que de faux moyens ſont néceſſaires pour perſuader des eſprits faux, & qu'il en eſt de tels parmi les juges, il y aura toujours de la mauvaiſe foi à donner de la valeur à ce qui n'en a point ; & le ſophiſme n'en eſt pas moins la fauſſe monnoie de l'Eloquence. C'eſt au juge de ſavoir diſcerner le vrai, c'eſt à l'avocat de le dire : il eſt un fauſſaire, s'il le déguiſe ; un fourbe, s'il donne au menſonge les couleurs de la vérité.

De la doctrine de Plutarque, qui permet d'employer l'Eloquence des paſſions, & de celle de Pline, qui conſent qu'on emploie tous les moyens bons ou

mauvais, on ſemble s'être fait au *barreau* un ſyſtême de probabiliſme, tout à fait commode pour la mauvaiſe foi des plaideurs. Vous vous êtes chargé là d'une bien mauvaiſe cauſe ! diſoit un juge à un avocat célèbre. J'en ai tant perdu de bonnes, répondit l'avocat, que j'ai pris le parti de les plaider ſans choix & telles qu'elles ſe préſentent.

Ce n'eſt donc pas à la bonté réelle & abſolue d'une cauſe, mais à ſa bonté apparente & relative à l'eſprit des juges, qu'on voit ſi l'on peut s'en charger ; & ceci eſt bien plus à la honte de la juriſprudence qu'à la honte du *barreau*.

Ne ſeroit-il pas effroyable que l'incertitude, ou plutôt la contrariété conſtante des jugemens, fût ſi bien reconnue, qu'un habile avocat pût dire avec aſſurance, Telle cauſe que j'ai perdue à ce Tribunal, je vais la gagner à cet autre ? eſt-il croyable qu'on ait laiſſé les lois dans cet état d'aviliſſement ? & des juges qui n'ont aucun intérêt de compliquer, d'accumuler, de perpétuer les procès,

peuvent-ils ne pas recourir au Souverain, pour demander une légiſlation ſimple & conſtante, qui les ſauve du péril d'être eux-mêmes les jouets de la mauvaiſe foi ?

Concluons que rien n'eſt plus gliſſant que la carrière de l'avocat, que rien n'eſt plus difficile à marquer que les limites de ſon devoir & les bornes où ſe renferme une défenſe légitime, & que pour lui l'abus du talent eſt un écueil inévitable, ſi la droiture de ſon cœur & ſon intégrité naturelle ne l'éclaire & ne le conduit. « L'Eloquence n'eſt pas ſeulement une production de l'eſprit, dit M. d'Agueſſeau en s'adreſſant aux avocats, c'eſt un ouvrage du cœur ; c'eſt là que ſe forme cet amour intrépide de la vérité, ce zèle ardent de la juſtice, cette vertueuſe indépendance dont vous êtes ſi jaloux, ces grands, ces généreux ſentimens qui élèvent l'homme, qui le rempliſſent d'une noble fierté & d'une confiance magnanime, & qui, portant encore votre gloire plus loin que l'Elo-

quence même, font admirer l'homme de bien en vous, beaucoup plus que l'orateur ».

Les bonnes mœurs d'un avocat ſeront toujours ſa première éloquence. Un fripon, connu pour tel, peut plaider une bonne cauſe ; mais ſes moyens auroient beſoin de l'expédient qu'on prenoit à Lacédémone, de faire paſſer l'opinion d'un mauvais citoyen, lorſqu'elle étoit ſalutaire, par la bouche d'un homme de bien, comme pour la purifier.

BAS. Ce mot, appliqué au caractère des idées, des ſentimens, des expreſſions, ne ſignifie pas la même choſe.

La *baſſeſſe* des idées & des expreſſions tient abſolument à l'opinion & à l'habitude ; & *bas*, dans cette acception, eſt ſynonyme de trivial. La *baſſeſſe* des ſentimens eſt plus réelle : elle ſuppoſe dans l'ame l'un de ces caractères, fauſſeté, lâcheté, noirceur, abjection, *&c.*

Ce qui étonnera peut-être, c'eſt que le genre noble, ſoit d'Eloquence, ſoit

de Poéſie, n'exclut que la *baſſeſſe* de convention, & admet, comme ſuſceptible d'ennobliſſement, ce qui n'eſt *bas* que de ſa nature.

Félix, dans Polyeucte, dit en parlant des ſentimens qui s'élèvent dans ſon ame, *J'en ai même de* bas, *& qui me font rougir;* & ces ſentimens de crainte, d'intérêt, de *baſſe* politique, développés en beaux vers, ne ſont pas indignes de la Tragédie. Rien de plus *bas* moralement que le caractère de Narciſſe; & poétiquement il a autant de nobleſſe que celui d'Agrippine, & que celui de Néron.

Que l'on nous préſente au contraire ou une image ou une idée, à laquelle la mode & l'opinion ait attaché le caractère de *baſſeſſe;* elle nous choquera: qui pourroit entendre aujourd'hui, ſur nos théâtres, la fille d'Alcinoüs dire qu'Ulyſſe l'a trouvée *lavant la leſſive?* qui pourroit entendre Achille dire qu'il va *mettre à la broche les viandes de ſon ſouper;* ou Agamemnon dire que, lorſ-

que Briſéis *ſera vieille, il l'emploiera à lui faire ſon lit ?*

Boileau, dans ſes remarques ſur Longin, s'évertue à prouver qu'il n'eſt pas vrai qu'Homère ait comparé Ulyſſe, dans ſon inquiétude, à du boudin qu'on fait griller & qu'on roule ſur des charbons. Il faut avouer cependant que *des inteſtins farcis de ſang & de graiſſe*, comme le dit Homère, ne ſont autre choſe que du boudin. Mais chez les grecs, les entrailles de la victime étant un reſte du ſacrifice, l'idée en étoit conſacrée. Voilà pourquoi le même poète qui vient de dire d'Ulyſſe, que ſon cœur rugiſſoit comme un lion qui rode autour d'une bergerie où il ne peut pénétrer, ne craint pas de le dégrader en diſant de lui, que dans l'irréſolution qui le tourmente, il reſſemble à ce qu'aujourd'hui nous appelons du boudin. L'habitude, l'opinion, l'alliance des idées aviliſſent tout, ou ennobliſſent tout, ſelon les temps & les mœurs.

A force d'art on peut déguiſer en termes figurés ou vagues la *baſſeſſe* de l'idée ſous la nobleſſe de l'expreſſion ; mais ce qui eſt *bas* dans les termes auroit beau être ſublime & grand, ſoit dans le ſentiment, ſoit dans la penſée : la délicateſſe du goût eſt inexorable ſur ce point.

La difficulté n'eſt pourtant pas d'éviter la *baſſeſſe* dans le genre héroïque, mais dans le familier qui touche au populaire, & qui doit être naturel, ſans être jamais trivial. *Voyez* ANALOGIE.

BEAU. Tout le monde convient que le *beau*, ſoit dans la nature ou dans l'art, eſt ce qui nous donne une haute idée de l'une ou de l'autre, & nous porte à les admirer. Mais la difficulté eſt de déterminer, dans les productions des arts & dans celles de la nature, à quelles qualités ce ſentiment d'admiration & de plaiſir eſt attaché.

La nature & l'art ont trois manières de nous affecter vivement : ou par la

penſée, ou par le ſentiment, ou par la ſeule émotion des organes. Il doit donc y avoir auſſi trois eſpèces de *beau* dans la nature & dans les arts : le *beau* intellectuel, le *beau* moral, le *beau* matériel ou ſenſible. Voyons à quoi l'eſprit, l'ame, & les ſens peuvent le reconnoître. Ses qualités diſtinctives ſe réduiſent à trois : la *force*, la *richeſſe*, & l'*intelligence*.

En attendant que, par l'application, le ſens que j'attache à ces mots ſoit bien développé, j'appelle *force*, l'intenſité d'action ; *richeſſe*, l'abondance & la fécondité des moyens ; *intelligence*, la manière utile & ſage de les appliquer.

La conſéquence immédiate de cette définition eſt, que ſi par tous les ſens la nature & l'art ne nous donnent pas également de leur force, de leur richeſſe, & de leur intelligence, cette idée qui nous étonne & qui nous fait admirer la cauſe dans les effets qu'elle produit, il ne doit pas être également donné à tous les ſens de recevoir l'impreſſion du *beau* : or il ſe trouve qu'en effet l'œil

& l'oreille ſont excluſivement les deux organes du *beau* ; & la raiſon de cette excluſion, ſi ſingulière & ſi marquée, ſe préſente ici d'elle-même : c'eſt que des impreſſions faites ſur l'odorat, le goût, & le toucher, il ne réſulte aucune idée, aucun ſentiment élevé. La ſaveur, l'odeur, le poli, la ſolidité, la molleſſe, la chaleur, le froid, la rondeur, &c. ſont des ſenſations toutes ſimples, & ſtériles par elles-mêmes, qui peuvent rappeler à l'ame des ſentimens & des idées, mais qui n'en produiſent jamais.

L'œil eſt le ſens de la *beauté* phyſique, & l'oreille eſt, par excellence, le ſens de la *beauté* intellectuelle & morale. Conſultons-les ; & s'il eſt vrai que de tous les objets qui frappent ces deux ſens, rien n'eſt *beau* qu'autant qu'il annonce, ou dans l'art ou dans la nature, un haut degré de force, de richeſſe, ou d'intelligence ; ſi, dans la même claſſe, ce qu'il y a de plus *beau*, eſt ce qui paroît réſulter de leur enſemble & de leur accord ; ſi, à meſure que l'une de ces qua-

lités manque, ou que chacune eſt moindre, l'admiration, &, avec elle, le ſentiment du *beau* s'affoiblit en nous, ce ſera la preuve complette qu'elles en ſont les élémens.

Qu'eſt-ce qui donne aux deux actions de l'ame, à la penſée & à la volonté, ce caractère qui nous étonne dans le génie & dans la vertu? Et ſoit que nous admirions, dans l'une & l'autre, ou l'excellence de l'ouvrage ou l'excellence de l'ouvrier, n'eſt-ce pas toujours *force*, *richeſſe*, ou *intelligence?*

En Morale, c'eſt la force qui donne à la bonté le caractère de *beauté.* Quel eſt, parmi les ſages, le plus *beau* caractère connu? celui de Socrate; parmi les héros? celui de Céſar; parmi les rois? celui de Marc-Aurèle; parmi les citoyens? celui de Régulus. Qu'on en retranche ce qui annonce la force avec ſes attributs, la conſtance, l'élévation, le courage, la grandeur d'ame; la bonté peut s'y trouver encore, mais la *beauté* s'évanouit.

Qu'on faſſe du bien à ſon ami, ou à ſon ennemi, la bonté de l'action en elle-même eſt égale Mais d'un côté facile & ſimple, elle eſt commune; de l'autre pénible & généreuſe, elle ſuppoſe de la force unie à la bonté; c'eſt ce qui la rend *belle*. Brutus envoie à la mort un citoyen qui a voulu trahir Rome: nulle *beauté* dans cette action. Mais pour donner un grand exemple, Brutus condamne ſon propre fils: cela eſt *beau*: l'effort qu'il en a dû coûter à l'ame d'un père, en fait une action héroïque. Qu'un autre qu'un père eût prononcé le *Qu'il mourût* du vieil Horace; qu'un autre qu'une mère eût dit à un jeune homme, en lui donnant un bouclier, *Rapportez-le*, ou *qu'il vous rapporte*; plus de *beauté* dans le ſentiment, quoique l'expreſſion fût toujours énergique. Alexandre entreprend la conquête du monde, Auguſte veut abdiquer l'empire de l'univers; & de l'un & de l'autre on dit, *Cela eſt beau*, parce qu'en effet il y a beaucoup de force dans l'une & l'autre réſolution.

Il arrive ſouvent que, ſans être d'accord ſur la bonté morale d'une action courageuſe & forte, on eſt d'accord ſur ſa *beauté:* telle eſt l'action de Scévola, & celle de Timoléon. Le crime même, dès qu'il ſuppoſe une force d'ame extraordinaire ou une grande ſupériorité de caractère ou de génie, eſt mis dans la claſſe du *beau*: tel eſt le crime de Céſar, le plus illuſtre des coupables.

On obſerve la même choſe dans les productions de l'eſprit. Pourquoi dit-on, de la ſolution d'un grand problême en Géométrie, d'une grande découverte en Phyſique, d'une invention nouvelle & ſurprenante en Mécanique, *Cela eſt beau?* C'eſt que cela ſuppoſe un haut degré d'intelligence & une force prodigieuſe dans l'entendement & la réflexion.

On dit dans le même ſens, d'un ſyſtême de légiſlation ſagement & puiſſamment conçu, d'un morceau d'Hiſtoire ou de Morale profondément penſé & fortement écrit, *Cela eſt beau.*

On le dit d'un chef-d'œuvre de combinaiſon, d'analyſe; des grands réſultats,

du calcul ou de la méditation ; & on ne le dit que lorſqu'on eſt en état de ſentir l'effort qu'il en a dû coûter. Quoi de plus ſimple & de moins admirable que l'alphabet aux yeux du vulgaire ? Quoi de plus ſec & de moins ſublime aux yeux d'un écolier que la Logique d'Ariſtote ? Quoi de moins étonnant que la roue, le cabeſtan, la vis, aux yeux de l'ouvrier qui les fabrique, ou du manœuvre qui s'en ſert ? Et quoi de plus *beau* que ces inventions de l'eſprit humain, aux yeux du philoſophe qui meſure le degré de force & d'intelligence qu'elles ſuppoſent dans leurs inventeurs ? J'ai vu un célèbre mécanicien en admiration devant le rouet à filer.

Ici ſe préſente naturellement la raiſon de ce qu'on peut voir tous les jours : que les deux claſſes d'hommes les plus éloignées, le peuple & les ſavans, ſont celles qui éprouvent le plus ſouvent & le plus vivement l'émotion du *beau* : le peuple, parce qu'il admire comme autant de prodiges les effets dont les cauſes

& les moyens lui ſemblent incompréhenſibles ; les ſavans , parce qu'ils ſont en état d'apprécier & de ſentir l'excellence & des cauſes & des moyens ; au lieu que, pour les hommes ſuperficiellement inſtruits, les effets ne ſont pas aſſez ſurprenans , ni les cauſes aſſez approfondies. Ainſi, le *Nil admirari* d'Horace, appliqué aux événemens de la vie, peut être la deviſe d'un philoſophe ; mais à l'égard des productions de la nature & du génie, ce ne peut être que la deviſe d'un ſot, ou de l'homme ſuperficiel, frivole, & ſuffiſant, qu'on appelle un fat.

Dans l'Eloquence & la Poéſie, la richeſſe & la magnificence du génie ont leur tour : l'affluence des ſentimens, des images, & des penſées, les grands développemens des idées qu'un eſprit lumineux anime & fait éclore, la langue même, devenue plus abondante & plus féconde pour exprimer de nouveaux rapports, ou pour donner plus d'énergie ou de chaleur aux mouvemens de l'ame, tout cela, dis-je, nous étonne ; & le

raviſſement où nous ſommes n'eſt que le ſentiment du *beau*.

Il en eſt de même des objets ſenſibles; & ſi, dans la nature, nous examinons quel eſt le caractère univerſel de la *beauté*, nous trouverons par-tout la *force*, la *richeſſe*, ou l'*intelligence* : nous trouverons dans les animaux les trois caractères de *beauté* quelquefois réunis, & ſouvent partagés, ou ſubordonnés l'un à l'autre. Dans la *beauté* de l'aigle, du taureau, du lion, c'eſt la *force* de la nature; dans la *beauté* du paon, c'eſt la *richeſſe*; dans la *beauté* de l'homme, c'eſt l'*intelligence* qui paroît dominer.

On ſait ce que j'entends ici par l'*intelligence de la nature*. Je parle de ſes procédés, de leur accord avec ſes vues, du choix des moyens qu'elle a pris pour arriver à ſes fins. Or quelle a été l'intention de la nature à l'égard de l'eſpèce humaine? Elle a voulu que l'homme fût propre à travailler & à combattre, à nourrir & à protéger ſa timide compagne & ſes foibles enfans. Toût ce qui, dans

la taille & dans les traits de l'homme, annoncera l'agilité, l'adreſſe, la vigueur, le courage; des membres ſouples & nerveux, des articulations marquées, des formes qui portent l'empreinte d'une réſiſtance ferme, ou d'une action libre & prompte; une ſtature dont l'élégance & la hauteur n'ait rien de frêle, dont la ſolidité robuſte n'ait rien de lourd ni de maſſif; une telle correſpondance des parties l'une avec l'autre, une ſymétrie, un accord, un équilibre ſi parfaits, que le jeu mécanique en ſoit facile & sûr; des traits où la fierté, l'aſſurance, l'audace, & (pour une autre cauſe) la bonté, la tendreſſe, la ſenſibilité ſoient peintes; des yeux où brille une ame à la fois douce & forte, une bouche qui ſemble diſpoſée à ſourire à la nature & à l'amour; tout cela, dis-je, compoſera le caractère de la *beauté* mâle; & dire d'un homme qu'il eſt *beau*, c'eſt dire que la nature, en le formant, a bien ſu ce qu'elle faiſoit & a bien fait ce qu'elle a voulu.

La deſtination de la femme a été de plaire

plaire à l'homme, de l'adoucir, de le fixer auprès d'elle & de ſes enfans. Je dis de le fixer, car la fidélité eſt d'inſtitution naturelle : jamais une union fortuite & paſſagère n'auroit perpétué l'eſpèce : la mère, allaitant ſon enfant, ne peut vaquer, dans l'état de nature, ni à ſe nourrir elle-même, ni à leur défenſe commune ; & tant que l'enfant a beſoin de la mère, l'épouſe a beſoin de l'époux. Or l'inſtinct, qui dans l'homme eſt foible & peu durable, ne l'auroit pas ſeul retenu ; il falloit à l'homme ſauvage & vagabond d'autres liens que ceux du ſang : l'amour ſeul a rempli le vœu de la nature ; & le remède à l'inconſtance a été le charme attirant & dominant de la *beauté*.

Si l'on veut donc ſavoir quel eſt le caractère de la *beauté* de la femme, on n'a qu'à réfléchir à ſa deſtination. La nature l'a faite pour être épouſe & mère, pour le repos & le plaiſir, pour adoucir les mœurs de l'homme, pour l'intéreſſer, l'attendrir. Tout doit donc annoncer en

elle la douceur d'un aimable empire. Deux attraits puiſſans de l'amour ſont le déſir & la pudeur : le caractère de ſa *beauté* ſera donc ſenſible & modeſte. L'homme veut attacher du prix à ſa victoire : il veut trouver dans ſa compagne ſon amante, & non ſon eſclave ; & plus il verra de nobleſſe dans celle qui lui obéit, plus vivement il jouira de la gloire de commander : la *beauté* de la femme doit donc être mêlée de modeſtie & de fierté. Mais une foibleſſe intéreſſante attache l'homme, en lui faiſant ſentir qu'on a beſoin de ſon appui : la *beauté* de la femme doit donc être craintive ; & pour la rendre plus touchante, le ſentiment en ſera l'ame, il ſe peindra dans ſes regards, il reſpirera ſur ſes lèvres, il attendrira tous ſes traits : l'homme, qui veut tout devoir au penchant, jouira de ſes préférences, & dans la foibleſſe qui cède, il ne verra que l'amour qui conſent. Mais le ſoupçon de l'artifice détruiroit tout : l'air de candeur, d'ingénuité, d'innocence, ces grâces ſimples & naïves qui ſe ſont

voir en ſe cachant, ces ſecrets du penchant, retenus & trahis par la tendreſſe du ſourire, par l'éclair échappé d'un timide regard, mille nuances fugitives dans l'expreſſion des yeux & des traits du viſage, ſont l'Eloquence de la *beauté :* dès qu'elle eſt froide, elle eſt muette.

Le grand aſcendant de la femme ſur le cœur de l'homme, lui vient de la ſecrète intelligence qu'elle ſe ménage avec lui & en lui-même, à ſon inſçu : ce diſcernement délicat, cette pénétration vive doit donc auſſi ſe peindre dans les traits d'une *belle* femme, & ſur-tout dans ce coup-d'œil fin, qui va juſqu'aux replis du cœur démêler un ſoupçon de froideur, de triſteſſe, y ranimer la joie, y rallumer l'amour.

Enfin, pour captiver le cœur qu'on a touché & le ſauver de l'inconſtance, il faut le ſauver de l'ennui, donner ſans ceſſe à l'habitude les attraits de la nouveauté, & tous les jours la même aux yeux de ſon amant, lui ſembler tous les jours nouvelle. C'eſt là le prodige qu'o-

père cette vivacité mobile, qui donne à la *beauté* tant de vie & d'éclat. Docile à tous les mouvemens de l'imagination, de l'eſprit, & de l'ame, la *beauté* doit, comme un miroir, tout peindre, mais tout embellir.

Pour analyſer tous les traits de ce prodige de la nature, il faudroit n'avoir que cet objet, & il le mériteroit bien. Mais j'en ai dit aſſez pour faire voir que l'intelligence & la ſageſſe de la première cauſe ne ſe manifeſtent jamais avec plus d'éclat, qu'en formant cet objet divin.

Je ſais bien qu'on peut m'oppoſer la variété infinie des ſentimens ſur la *beauté* humaine; & j'avoue en effet que la vanité, l'opinion, le caprice national ou perſonnel ont trop influé ſur les goûts, pour qu'il nous ſoit poſſible, en les analyſant, de les réduire à l'unité. Laiſſons là ce qui nous eſt propre; & pour juger plus ſainement, cherchons les principes du *beau* dans ce qui nous eſt étranger.

Sur quelque eſpèce d'être que nous jetions les yeux, nous trouverons d'abord

que preſque rien n'eſt *beau* que ce qui eſt grand, parce qu'à nos yeux la nature ne paroît déployer ſes forces que dans ſes grands phénomènes. Nous trouverons pourtant que de petits objets, dans leſquels nous apercevons une magnificence ou une induſtrie merveilleuſe, ne laiſſent pas de donner l'idée d'une cauſe étonnamment intelligente, & prodigue de ſes tréſors. Ainſi, comme pour amaſſer les eaux d'un fleuve & les répandre, pour jeter dans les airs les rameaux d'un grand chêne, pour entaſſer de hautes montagnes chargées de glaces ou de forêts, pour déchaîner les vents, pour ſoulever les mers, il a fallu des forces étonnantes; de même pour avoir peint de couleurs ſi vives, de nuances ſi délicates, la feuille d'une fleur, l'aîle d'un papillon, il a fallu avoir à prodiguer des richeſſes inépuiſables; & de l'admiration que nous cauſe cette profuſion de tréſors, naît le ſentiment de *beauté* dont nous ſaiſit la vue d'une roſe ou d'un papillon.

Nous trouverons que ceux des phénomènes de la nature auxquels l'intelligence, c'eſt-à-dire, l'eſprit d'ordre, de convenance, & de régularité, ſemble avoir le moins préſidé, comme un volcan, une tempête, ne laiſſent pas d'exciter en nous le ſentiment du *beau*, par cela ſeul qu'ils annoncent de grandes forces; & au contraire, que l'intelligence étant celle des facultés de la nature qui nous étonne le moins, peut-être à cauſe que l'habitude nous l'a rendue trop familière, il faut qu'elle ſoit très-ſenſible & dans un degré ſurprenant, pour exciter en nous le ſentiment du *beau*. Ainſi, quoique l'intention, le deſſein, l'induſtrie de la nature ſoient les mêmes dans un reptile & dans un roſeau, que dans un lion & dans un chêne; nous diſons du lion & du chêne, *Cela eſt beau!* mouvement que n'excite en nous ni le roſeau ni le reptile. Cela eſt ſi vrai, que les mêmes objets, qui ſemblent vils lorſqu'on n'y aperçoit pas ce qui annonce dans leur cauſe une merveilleuſe induſ-

trie, deviennent précieux & *beaux* dès que ces qualités nous frappent : ainſi, en voyant au miſcroſcope ou l'œil ou l'aîle d'une mouche, nous nous écrions, *Cela eſt beau !*

Enfin dans la *beauté* par excellence, dans le ſpectacle de l'univers, nous trouverons réunis au ſuprême degré les trois objets de notre admiration, la force, la richeſſe, & l'intelligence ; & de l'idée d'une cauſe infiniment puiſſante, ſage, & féconde, naîtra le ſentiment du *beau* dans toute ſa ſublimité.

Le principe du *beau* naturel une fois reconnu, il eſt aiſé de voir en quoi conſiſte la *beauté* artificielle ; il eſt aiſé de voir qu'elle tient 1°. à l'opinion que l'art nous donne de l'ouvrier & de lui-même, quand il n'eſt pas imitatif ; 2°. à l'opinion que l'art nous donne, & de lui-même, & de l'artiſte, & de la nature, ſon modèle, quand il s'exerce à l'imiter.

Examinons d'abord d'où réſulte le ſentiment du *beau* dans un art qui n'imite point, par exemple, l'Architecture. L'u-

nité, la variété, l'ordonnance, la ſymétrie, les proportions, & l'accord des parties d'un édifice en feront un tout regulier; mais ſans la grandeur, la richeſſe, ou l'intelligence portées à un degré qui nous étonne, cet édifice ſera-t-il *beau?* & ſa ſimplicité produira-t-elle en nous l'admiration que nous cauſe la vue d'un *beau* temple ou d'un magnifique palais?

Au contraire, qu'on nous préſente un édifice moins regulier, tel que le Panthéon, ou le Louvre : l'air de grandeur & d'opulence, un enſemble majeſtueux, un deſſin vaſte, une exécution à laquelle a dû préſider une intelligence puiſſante, l'homme agrandi dans ſon ouvrage, l'art raſſemblant toutes ſes forces pour lutter contre la nature, & ſurmontant tous les obſtacles qu'elle oppoſoit à ſes efforts; les prodiges des mécaniques étalés à nos yeux dans la coupe des pierres, dans l'élévation des colonnes & des corniches, dans la ſuſpenſion de ces voûtes, dans l'équilibre de ces maſſes dont le

poids nous effraye & dont la hauteur nous étonne ; ce grand ſpectacle enfin nous frappe, nous nous écrions, *Cela eſt beau !* La réflexion vient enſuite : elle examine les détails, elle éclaire le ſentiment, mais elle ne le détruit pas. Nous convenons des défauts qu'elle obſerve ; nous avouons que la façade du Panthéon manque de ſymétrie, que les différens corps du Louvre manquent d'enſemble & d'unité. Plus régulier, cela ſeroit plus *beau* ſans doute. Mais qu'eſt-ce que cela ſignifie ? Que notre admiration déjà excitée par la force de l'art & ſa magnificence, ſeroit à ſon comble, ſi l'intelligence y régnoit au même degré.

Je ne dis pas qu'un édifice où les forces de l'art & ſes richeſſes ſeroient prodiguées, fût *beau* s'il étoit monſtrueux, ou bizarrement compoſé. L'intelligence y peut manquer au point que le ſentiment de *beauté* ſoit détruit par l'effet choquant du déſordre : car il n'en eſt pas ici de l'art comme de la nature. Nous ſuppoſons à celle-ci des intentions

myſtérieuſes : accoutumés à ne pas pénétrer la profondeur de ſes deſſeins, lors même qu'elle nous paroît aveugle ou folle, nous la ſuppoſons éclairée & ſage; & pourvu que dans ſes caprices & dans ſes écarts elle ſoit riche & forte, nous la trouverons *belle;* au lieu qu'en interrogeant l'art, nous lui demanderons pourquoi, à quel uſage il a prodigué ſes richeſſes ou épuiſé ſes efforts. Mais en cela même nous ſommes peu ſévères; & pourvu qu'à l'impreſſion de grandeur ſe joigne l'apparence de l'ordre, c'en eſt aſſez : la force & la richeſſe ſont, du côté de l'art, les premières ſources du *beau.*

Du reſte, il ne faut pas confondre l'idée de force avec celle d'effort : rien au monde n'eſt plus contraire. Moins il paroît d'effort, plus on croit voir de force; & c'eſt pourquoi la légèreté, la grace, l'élégance, l'air de facilité, d'aiſance dans les grandes choſes, ſont autant de traits de *beauté.*

Il ne faut pas non plus confondre

une vaine oſtentation avec une ſage magnificence : celle-ci donne à chaque choſe la richeſſe qui lui convient; celle-là s'empreſſe à montrer tout le peu qu'elle a de richeſſes, ſans diſcernement ni réſerve, & dans ſa prodigalité décèle ſon épuiſement.

Ces colifichets dont l'Architecture gothique eſt chargée, reſſemblent aux colliers & aux bracelets qu'un mauvais peintre avoit mis aux Grâces. Ce n'eſt point là de la richeſſe, c'eſt de l'indigente vanité. Ce qui eſt riche en Architecture, c'eſt le mélange harmonieux des formes, des ſaillies, & des contours; c'eſt une ſymétrie en grand, mêlée de variété; c'eſt cette belle touffe d'acanthe qui entoure le vaſe de Callimaque; c'eſt une friſe, où rampe une vigne abondante, ou qu'embraſſe un faiſceau de chêne ou de laurier. Ainſi, l'air de ſimplicité & d'économie ajoute à l'idée de force & de richeſſe, parce qu'il en exclut l'idée d'effort & d'épuiſement. Il donne encore aux ouvrages de l'art, comme aux effets

de la nature, le caractère d'intelligence. Un amas d'ornemens confus ne peut avoir de raiſon apparente ; une variété bizarre, & ſans rapport ni ſymétrie, comme dans l'arabeſque ou dans le goût chinois, n'annonce aucun deſſein.

L'intention d'un ouvrage, pour être ſentie, doit être ſimple ; & indépendamment de l'harmonie, qui plaît aux yeux comme à l'oreille ſans qu'on en ſache la raiſon, une diſcordance ſenſible entre les parties d'un édifice, annonce dans l'artiſte du délire & non du génie. Ce que nous admirons dans un *beau* deſſin, c'eſt cette imagination réglée & féconde, qui conçoit un enſemble vaſte, & le réduit à l'unité.

On voit par-là rentrer dans l'idée du *beau* celle de régularité, d'ordre, de ſymétrie, d'unité, de proportion, de rapports, de convenance, d'harmonie ; mais on voit auſſi qu'elles ne ſont relatives qu'à l'intelligence, qui n'eſt pas la ſeule ni la première cauſe de l'admiration que le *beau* nous fait éprouver.

Ce que j'ai dit de l'Architecture, doit s'appliquer à l'Eloquence, à la Muſique, à tous les arts qui déploient de grandes forces & de prodigieux moyens. Qu'un orateur, par la puiſſance de la parole, bouleverſe tous les eſprits, rempliſſe tous les cœurs de la paſſion qui l'anime, entraîne tout un peuple, l'irrite, le ſoulève, l'arme & le déſarme à ſon gré; voilà, dans le génie & dans l'art, une force qui nous étonne, une induſtrie qui nous confond. Qu'un Muſicien, par le charme des ſons, produiſe des effets ſemblables; l'empire que ſon art lui donne ſur nos ſens, nous paroît tenir du prodige; & de là cette admiration dont les grecs étoient tranſportés aux chants d'Epiménide ou de Tyrtée, & que les *beautés* de leur art nous font éprouver quelquefois.

Si au contraire l'impreſſion eſt trop foible, quoique très-agréable, pour exciter en nous ce raviſſement, ce tranſport, comme il arrive dans les morceaux d'un genre tempéré, nous donnons des

éloges au talent de l'artiſte & au doux preſtige de l'art ; mais ces éloges ne ſont pas le cri d'admiration qu'excite en nous un trait ſublime, un coup de force & de génie.

Paſſons aux arts d'imitation. Ceux-ci ont deux grandes idées à donner, au lieu d'une; celle de la nature imitée, & celle du génie imitateur.

En Sculpture, l'Apollon, l'Hercule, l'Antinoüs, le Gladiateur, la Vénus, la Diane antique; en Peinture, les tableaux de Raphaël, du Corrège, & du Guide, réuniſſent les deux *beautés*. Il en eſt de même en Poéſie, quand la nature du côté du modèle, & l'imitation du côté de l'art, portent le caractère de force, de richeſſe, ou d'intelligence, au plus haut degré. On dit à la fois, du modèle & de l'imitation, *Cela eſt beau !* & l'étonnement ſe partage entre les prodiges de l'art & les prodiges de la nature.

On doit ſe rappeler ce que nous avons dit du *beau* moral : la force en fait le caractère. Ainſi, le crime même tient du

caractère du *beau*, lorſqu'il ſuppoſe dans l'ame une vigueur, un courage, une audace, une profondeur, une élévation qui nous frappe d'étonnement & de terreur. C'eſt ainſi que le rôle de Cléopatre dans *Rodogune*, & celui de Mahomet, ſont *beaux*, conſidérés dans la nature, abſtraction faite du génie du peintre & de la *beauté* du pinceau.

Une idée inſéparable de celle du *beau* moral & phyſique, eſt celle de la liberté, parce que le premier uſage que la nature fait de ſes forces, eſt de ſe rendre libre. Tout ce qui ſent l'eſclavage, même dans les choſes inanimées, a je ne ſais quoi de triſte & de rampant, qui l'obſcurcit & le dégrade. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce ſentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance; la nature à nos yeux n'a toute ſa grandeur, toute ſa majeſté, qu'autant qu'elle eſt libre, ou qu'elle ſemble l'être. Recueillez les voix ſur la comparaiſon d'un parc magnifique & d'une belle forêt: l'un eſt

la priſon du luxe, de la molleſſe, & de l'ennui; l'autre eſt l'aſile de la méditation vagabonde, de la haute contemplation, & du ſublime enthouſiaſme. En voyant les eaux captives baigner ſervilement les marbres de Verſailles, & les eaux bondiſſantes de Vaucluſe ſe précipiter à travers les rochers, on dit également, *Cela eſt beau!* Mais on le dit des efforts de l'art, & on le ſent des jeux de la nature : auſſi l'art qui l'aſſujettit, fait-il l'impoſſible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne; & dans la nature livrée à elle-même, le peintre & le poète ſe gardent bien d'imiter les accidens où l'on peut ſoupçonner quelques traces de ſervitude.

L'excellence de l'art, dans le moral comme dans le phyſique, eſt de ſurpaſſer la nature, de mettre plus d'intelligence dans l'ordonnance de ſes tableaux, plus de richeſſe dans les détails, plus de grandeur dans le deſſein, plus d'énergie dans l'expreſſion, plus de force dans les effets, enfin plus de *beauté* dans la

la fiction qu'il n'y en eût jamais dans la réalité. Le plus *beau* phénomène de la nature, c'eſt le combat des paſſions, parce qu'il développe les grands reſſorts de l'ame, & qu'elle-même ne reçonnoît toutes ſes forces que dans ces violens orages qui s'élèvent au fond du cœur. Auſſi la Poéſie en a-t-elle tiré ſes peintures les plus ſublimes : on voit même que, pour ajouter à la *beauté* phyſique, elle a tout animé, tout paſſionné dans ſes tableaux ; & c'eſt à quoi le merveilleux a grandement contribué.

Voyez combien les accidens les plus terribles de la nature, les tempêtes, les volcans, la foudre, ſont plus formidables encore dans les fictions des poètes. Voyez la terreur que porte aux enfers un coup du trident de Neptune; l'effroi qu'inſpire aux vents, déchaînés par Eole, la menace du Dieu des mers ; le trouble que Typhée, en ſoulevant l'Etna, vient de répandre chez les morts; & l'effroi qu'inſpire la foudre dans la main redoutable de Jupiter tonnant du haut des cieux.

Quand le génie, au lieu d'agrandir la nature, l'enrichit de nouveaux détails; ces traits choiſis & variés, ces couleurs ſi brillantes & ſi bien aſſorties, ces tableaux frappans & divers font voir, en un moment & comme en un ſeul point, tant d'activité, d'abondance, de force, & de fécondité dans la cauſe qui les produit, que la magnificence de ce grand ſpectacle nous jette dans l'étonnement : mais l'admiration ſe partage inégalement entre le peintre & le modèle, ſelon que l'impreſſion du *beau* ſe réfléchit plus ou moins ſur l'artiſte ou ſur ſon objet, & que le travail nous ſemble plus ou moins au deſſus ou au deſſous de la matière.

En imitant la *belle* nature, ſouvent l'art ne peut l'égaler; mais de la *beauté* du modèle & du mérite encore prodigieux d'en avoir approché, réſulte en nous le ſentiment du *beau*. Ainſi, lorſque le pinceau de Claude Lorrain ou de Vernet a dérobé au ſoleil ſa lumière, qu'il a peint le vague de l'air, ou la flui-

dité de l'eau ; lorſque, dans un tableau de Van-Huyſum, nous croyons voir, ſur le duvet des fleurs, rouler des perles de roſée, que l'ambre du raiſin, l'incarnat de la roſe y brille preſque en ſa fraîcheur ; nous jouiſſons avec délices, & de la *beauté* de l'objet, & du preſtige de l'imitation.

La vérité de l'expreſſion, quand elle eſt vive & qu'on ſuppoſe une grande difficulté à l'avoir ſaiſie, fait dire encore de l'imitation qu'elle eſt *belle*, quoique le modèle ne ſoit pas *beau*. Mais ſi l'objet nous ſemble, ou trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris, le dégoût s'en mêlent ; le ſuccès même du talent prodigué ne nous touche point : & tandis que le pinceau minutieux de Girard Dow nous fait compter les poils du lièvre, ſans nous cauſer aucune émotion ; le crayon de Raphaël, en indiquant d'un trait une belle attitude, un grand caractère de tête, nous jette dans le raviſſement.

Il en eſt de la Poéſie comme de la

Peinture : quel effet ſe promet un pénible écrivain, qui pâlit à copier fidèlement une nature auſſi froide que lui ? Mais que le modèle ſoit digne des efforts de l'art, & que ces efforts ſoient heureux ; les deux *beautés* ſe réuniſſent, & l'admiration eſt au comble. L'ouvrage même peut être *beau*, ſans que l'objet le ſoit, ſi l'intention eſt grande & le but important : c'eſt ce qui élève la Comédie au rang des plus *beaux* poèmes, & ce qui mérite à l'Apologue ce ſentiment d'admiration que le *beau* ſeul obtient de nous.

Que Molière veuille arracher le maſque à l'hypocriſie ; qu'il veuille lancer ſur le théâtre un cenſeur âpre & vigoureux des vices crians de ſon ſiècle ; que la Fontaine, ſous l'appât d'une Poéſie attrayante, veuille faire goûter aux hommes la ſageſſe & la vérité ; & que l'un & l'autre ayent choiſi dans la nature les plus ingénieux moyens de produire ces grands effets ; tout occupés du prodige de l'art & du mérite de l'artiſte, nous

nous écrions, *Cela eſt beau !* & notre admiration ſe meſure aux difficultés que l'artiſte a dû vaincre, & à la force de génie qu'il a fallu pour les ſurmonter.

De là vient que, dans un poème, des vers où l'énergie, la préciſion, l'élégance, le coloris & l'harmonie ſe réuniſſent ſans effort, ſont une *beauté* de plus, & une *beauté* d'autant plus frappante, qu'on ſent mieux l'extrême difficulté de captiver ainſi la langue & de la plier à ſon gré.

De là vient auſſi que, ſi l'art veut s'aider de moyens naturels, pour faire ſon illuſion & pour produire ſes effets, il retranche de ſes *beautés*, de ſon mérite, & de ſa gloire. Qu'un décorateur emploie réellement de l'eau pour imiter une caſcade, l'art n'eſt plus rien : je vois la nature en petit, & chétivement préſentée : mais qu'avec un pinceau ou les plis d'une gaze, on me repréſente la chûte des eaux de Tivoli ou les cataractes du Nil ; la diſtance prodigieuſe de

moyen à l'effet m'étonne & me tranſporte de plaiſir.

Il en eſt de même de l'Eloquence. Il y a de l'adreſſe, ſans doute, à préſenter à ſes juges les enfans d'un homme accuſé, pour lequel on demande grâce, ou à dévoiler à leurs yeux les charmes d'une belle femme qu'ils alloient condamner & qu'on veut faire abſoudre : mais cet art eſt celui d'un adroit corrupteur, ou d'un ſolliciteur habile ; ce n'eſt point l'art d'un orateur. Les dernières paroles de Céſar, répétées au peuple romain, ſont un trait d'Eloquence de la plus rare *beauté ;* ſa robe enſanglantée, déployée ſur la tribune, n'eſt rien qu'un heureux artifice. A ne comparer que les effets, un charlatan l'emportera ſur l'orateur le plus éloquent : mais le premier emploie des moyens matériels, & c'eſt par les ſens qu'il nous frappe : le ſecond n'emploie que la puiſſance du ſentiment & de la raiſon, c'eſt l'ame & l'eſprit qu'il entraîne : & ſi on ne dit jamais du charlatan, qu'il fait de *belles* choſes, quoi-

qu'il opère de grands effets, c'eſt que ſes moyens trop faciles n'annoncent, du côté de l'art & du génie, aucun des caractères qui diſtinguent le *beau*; tandis que les moyens de l'orateur, réduits au charme de la parole, annoncent la force & le pouvoir d'une ame qui maîtriſe toutes les ames par l'aſcendant de la penſée; aſcendant merveilleux, & l'un des phénomènes les plus frappans de la nature.

Le pathétique, ou l'expreſſion de la ſouffrance, n'eſt pas une *belle* choſe dans ſon modèle. La douleur d'Hécube, les frayeurs de Mérope, les tourmens de Philoctète, le malheur d'Œdipe ou d'Oreſte, n'ont rien de *beau* dans la réalité; & c'eſt peut-être ce qu'il y a de plus *beau* dans l'imitation : *beauté* d'effet, prodige de l'art, de ſe pénétrer avec tant de force des ſentimens d'un malheureux, qu'en l'expoſant aux yeux de l'imagination, on produiſe le même effet que s'il étoit préſent lui-même, & que, par la force de l'illuſion, on émeuve les cœurs, on arrache les larmes, on rempliſſe tous

les eſprits de compaſſion ou de terreur.

Ainſi, ſoit dans la nature, ſoit dans les arts, ſoit dans les effets qui réſultent de l'alliance & de l'accord de l'art avec la nature, rien n'eſt *beau* que ce qui annonce, dans un degré qui nous étonne, la *force*, la *richeſſe*, ou l'*intelligence*, de l'une ou l'autre de ces deux cauſes, ou de toutes deux à la fois.

On peut dire qu'il y a du vague dans les caractères que nous donnons au *beau*. Mais il y a auſſi du vague dans l'opinion qu'on y attache : l'idée en eſt ſouvent factice, & le ſentiment relatif à l'habitude & au préjugé. Par exemple, la même couleur qui eſt riche & *belle* aux yeux d'une claſſe d'hommes, n'eſt pas telle aux yeux d'une autre claſſe, par la ſeule raiſon que la teinture en eſt commune & de vil prix. Pourquoi ne dit-on pas du lever du ſoleil, ou de ſon coucher, qu'il eſt *beau* quand le ciel eſt pur & ſerein ? Et pourquoi le dit-on, lorſque ſur l'horiſon il ſe rencontre des nuages ſur leſquels il ſemble répandre

la pourpre & l'or ? C'eſt que l'or & la pourpre ſont dans nos mains des choſes précieuſes ; qu'à leur richeſſe, nous avons attaché le ſentiment du *beau* par excellence ; & qu'en les voyant briller d'un éclat merveilleux ſur les nuages que le ſoleil colore, nous les comparons à ce que l'induſtrie, le luxe, & la magnificence offrent de plus riche à nos yeux. A des idées invariables, il faut des caractères fixes ; mais à des idées changeantes, il faut des caractères ſuſceptibles, comme elles, des variations de la mode & des caprices de l'imagination.

Au reſte, mon opinion ſur le *beau* ſe trouve appuyée, en quelque ſorte, de l'autorité de Cicéron. « La nature, dit-il, a fait les choſes de manière que, dans tout ce qui porte avec ſoi une très-grande utilité, on reconnoît auſſi un grand caractère de dignité ou de *beauté* : « *ut ea quæ maximam utilitatem in ſe continerent, eadem haberent plurimum vel dignitatis vel ſæpe etiam venuſtatis.* Et cet accord, il le remarque dans l'ordre de

l'univers, dans la forme arrondie des cieux, dans la ſtabilité de la terre, placée & ſuſpendue au centre des ſphères céleſtes, dans les révolutions du ſoleil, dans celles des planètes autour de notre globe, dans la ſtructure des animaux, dans l'organiſation des plantes, enfin dans les grands ouvrages de l'induſtrie humaine, comme dans la conſtruction d'un navire, dans l'architecture d'un temple. « Dans ce temple, dit-il, la majeſté a été la ſuite de l'utilité; & ces deux caractères ſe ſont liés de ſorte que, ſi l'on imagine un Capitole ſitué dans le ciel, au deſſus des nuages, il n'aura aucune majeſté, à moins qu'il ne ſoit couronné de ce faîte qu'on n'inventa que pour l'écoulement des pluies : *Nam quum eſſet habita ratio, quemadmodum ex utrâque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi faſtigii dignitas conſequuta eſt : ut, etiamſi in cœlo Capitolium ſtatueretur ubi imber eſſe non poſſet, nullam ſine faſtigio dignitatem habiturum eſſe videatur.* De orat. l. 3.

Je ne m'engage point à vérifier, dans ſes détails, la penſée de ce grand homme; il me ſuffira d'obſerver que ce qu'il appelle *utilité* dans les ouvrages de la nature & dans les productions des arts, c'eſt ce que j'appelle *intelligence*, c'eſt-à-dire, ſageſſe d'intention & ordonnance de deſſein.

BERGERIES. C'eſt le nom qu'on a donné à quelques pièces de Poéſie & de Muſique d'un goût champêtre.

Avant qu'on eût, en France, l'idée de la bonne Comédie, on donnoit au théâtre, ſous le nom de *Paſtorales*, des romans compliqués, inſipides, & froids; & pendant quarante ans, on ne fit que traduire ſur la ſcène, en méchans vers, la fade proſe de Durfé. Racan, à l'exemple de Hardi, compoſa un de ces drames, lequel d'abord eut pour titre *Arténice*, & qui depuis a été connu ſous le nom des *Bergeries* de Racan. L'intrigue de ce poème, chargée d'incidens & dénuée de vraiſemblance, réunit tous les moyens

de l'éloquence pathétique, & annonce les ſituations de la tragédie la plus terrible: avec tout cela rien n'eſt plus froid. Ce ſont les mœurs des bergers que Racan a voulu y peindre ; & on y voit des noirceurs dignes de la cour la plus raffinée & la plus corrompue : un amant qui, pour rendre ſon rival odieux, ſe rend plus odieux lui-même; un devin fourbe & ſcélérat, pour le plaiſir de l'être; un druide fanatique & impitoyable; en un mot, rien de plus tragique, & rien de moins intéreſſant. Cependant, à la faveur d'un peu d'élégance, mérite rare dans ce temps-là & que Racan devoit aux leçons de Malherbe, ce poème eut le plus grand ſuccès, & fit la gloire de ſon auteur,

Les *bergeries*, ou paſtorales, peuvent être intéreſſantes; mais par d'autres moyens. Ces moyens ſont dans la nature : par-tout où il y a des pères, des mères, des enfans, des époux, expoſés aux accidens de la vie, aux dangers, aux inquiétudes, aux malheurs at-

tachés à leur condition, leur ſenſibilité peut être miſe aux épreuves de la crainte & de la douleur. Ainſi, le genre paſtoral peut être touchant ; mais il ſera foiblement comique : parce que le comique porte ſur le ridicule & ſur les travers de la vanité, & que ce n'eſt pas chez les bergers que la vanité domine. Leur ignorance même & leur ſottiſe n'a rien de bien riſible, parce qu'elle eſt naturelle & naïve, & qu'elle n'eſt point en contraſte avec de fauſſes prétentions. Il ſeroit donc poſſible abſolument que, ſans ſortir du genre paſtoral, on fît des tragédies ; mais avec de ſimples bergers, on ne fera point des Comédies ; & les *Bergeries* de Racan, que l'on donne pour exemple de la Comédie paſtorale, ne ſont rien moins, comme on vient de le voir. Le paſtoral qui n'eſt point pathétique, ne ſe peut ſoutenir qu'autant qu'il eſt gracieux & riant, ou d'une aménité touchante ; mais ſa foibleſſe alors ne comporte pas une longue action : l'*Aminte* & le *Paſtor fido*, où toutes

les grâces de la Poéſie & ſon coloris le plus brillant ſont employés, prouvent eux-mêmes que ce genre n'eſt pas aſſez théâtral pour occuper long-temps la ſcène : il manque de chaleur ; & la chaleur eſt l'ame de la Poéſie dramatique. Les italiens, dans la paſtorale, ont employé les chœurs à la manière des anciens ; & c'eſt là qu'ils ſont naturellement placés, par la raiſon que, dans les aſſemblées, les jeux, les fêtes des bergers, le chant fut toujours en uſage, & qu'il y vient comme de lui-même. Le chœur du premier acte de l'Aminte :

O bella eta de l'oro !

eſt un modèle dans ce genre. *Voyez* ÉGLOGUE.

BIENSÉANCES. Dans l'imitation poétique, les convenances & les *bienſéances* ne ſont pas préciſément la même choſe : les convenances ſont relatives aux perſonnages ; les *bienſéances* ſont plus particulièrement relatives aux ſpectateurs :

les unes regardent les uſages, les mœurs du temps & du lieu de l'action; les autres regardent l'opinion & les mœurs du pays & du ſiècle où l'action eſt repreſentée. Lorſqu'on a fait parler & agir un perſonnage comme il auroit agi & parlé dans ſon temps, on a obſervé les convenances : mais ſi les mœurs de ce temps-là étoient choquantes pour le nôtre, en les peignant ſans les adoucir, on aura manqué aux *bienſéances*; & ſi une imitation trop fidèle bleſſe, non ſeulement la délicateſſe, mais la pudeur, on aura manqué à la décence. Ainſi, pour mieux obſerver la décence & les *bienſéances* actuelles, on eſt ſouvent obligé de s'éloigner des convenances, en altérant la vérité. Celle-ci eſt toujours la même, & les convenances ſont invariables dans leur rapport avec elle; mais les *bienſéances* varient ſelon les lieux & les temps : on en voit la preuve frappante dans l'hiſtoire de notre théâtre.

Il fut un temps où, ſur la ſcène françoiſe, les amantes & les princeſſes mêmes

déclaroient leur paſſion avec une liberté, ſouvent avec une licence qui révolteroit aujourd'hui tout le monde. L'action n'étoit pas plus décente que les paroles. Des baiſers fréquens, dérobés, faiſoient le comique de la ſcène. Dans le Clitandre de Corneille, Caliſte alloit trouver au lit ſon amant Roſidor. Dans la Céliante de Rotrou, Niſe étoit couchée, & Pamphile alloit la ſurprendre; & le public étoit témoin de cet amoureux tête-à-tête. Rien n'étoit plus commun que de tels rendez-vous; & la Tragédie ne violoit pas moins toutes les *bienſéances* que la Comédie. Voyez, dans l'Hiſtoire du Théâtre François, tom. 3, ann. 1580, la ſcène de Clytemneſtre avec ſa nourrice.

Eh bien, ce beau palais ſera-ce une priſon?
Perdrai-je de mes ans, ſans plaiſir, la ſaiſon?
Il faudra que toujours je bourelle mon ame,
Sans jouir, comme il fait, de la cyprine flâme?
Egiſte, mon ſouci, plantera le premier
Sur ſon front, *&c.*

Voyez dans l'Agamemnon de Briſſette ce dialogue entre Electre & ſa mère.

ELECTRE.

ELECTRE.

C'eſt choſe fort ſéante,
En la main d'une femme une dague ſangiante!

CLYTEMNESTRE.

Babouine, oſes-tu bien t'accomparer à nous?

ELECTRE.

A nous? Mais quel eſt-il ce beau nouvel époux?

CLYTEMNESTRE.

Que j'abaiſſerai bien l'arrogante parole
Dont tu uſe envers moi, audacieuſe folle!

ELECTRE.

Veuve, parlez plus bas, votre mari eſt mort.

Tel étoit, moins de cinquante ans avant le Cid & Cinna, le ſtyle de la Tragédie.

Ce n'eſt pas le progrès des mœurs, mais le progrès du goût, de la culture de l'eſprit, de la politeſſe d'un peuple, qui décide des *bienſéances*. C'eſt à meſure que les idées de nobleſſe, de dignité, d'honnêteté, ſe purifient, & que la Morale théorique ſe perfectionne, qu'on devient plus ſévère & plus délicat.

Chaſtes ſont les oreilles,
Encor que le cœur ſoit fripon,

dit la Fontaine. On va plus loin, & on prétend que, plus le cœur eſt corrompu, & plus les oreilles ſont chaſtes : mais ce n'eſt qu'une façon ingénieuſe de faire la ſatire des ſiècles polis. L'innocence, il eſt vrai, n'entend malice à rien, & à ſes yeux rien n'a beſoin de voile : mais le monde ne peut pas toujours être innocent & naïf, comme dans ſon enfance ; & les ſiècles, comme les perſonnes, peuvent, en s'éclairant, devenir à la fois, & plus décens dans le langage, & plus ſévères dans les mœurs.

Quoi qu'il en ſoit, ce ne fut qu'à l'époque du Cid qu'on parut devenir délicat ſur les *bienſéances*, lorſqu'on fit un crime à Corneille d'avoir fait paroître Rodrigue dans la maiſon de Chimène après la mort du comte, & d'avoir fait dominer l'amour dans la conduite qu'elle tient. Ce furent les yeux de l'Envie qui les premiers s'ouvrirent ſur cette faute, ſi c'en eſt une. Ainſi, l'on dut peut-être

alors à l'envieuſe malignité la réforme de notre théâtre ſur l'article des *bienſéances*, & cette ſévérité de goût qui depuis en a ſi fort épuré les mœurs.

Dans l'art oratoire, comme dans l'art dramatique, les *bienſéances* du langage & de l'action deviennent plus délicates & plus difficiles à obſerver, à meſure que le monde s'éclaire & ſe polit davantage. «Le comble de l'art, diſoit Roſcius, c'eſt d'obſerver la décence, & c'eſt la ſeule choſe qu'on ne peut enſeigner». Ce que Roſcius diſoit de ſon art, Cicéron l'appliquoit au ſien. *Caput artis decere; & tamen unum id eſſe quod tradi arte non poſſit.* (De orat.)

BLANCS (VERS). Dans la Poéſie moderne, on appelle *vers blancs* des vers non rimés. Pluſieurs poètes anglois & allemands ſe ſont affranchis de la rime. Mais les allemands ont prétendu y ſuppléer en compoſant des vers métriques, à la manière des latins; les anglois ſe ſont contentés de leur vers rhythmique,

qui eſt le même que celui des italiens.

Le vers peut avoir trois ſortes d'agrémens qui le diſtinguent de la proſe : une harmonie plus ſenſible ; une difficulté de plus, qu'on a le mérite de vaincre ; & un moyen pour la mémoire de retenir plus aiſément la penſée & les mots dont le vers eſt formé. Le *vers blanc* peut être auſſi harmonieux que le vers rimé, à la conſonnance près, dont l'habitude a fait un plaiſir pour l'oreille ; & ſi dans les *vers blancs* le poète a mis à profit la liberté qu'il s'eſt donnée, pour en mieux aſſortir les nombres & les ſons, le foible plaiſir de la rime ſera aiſément compenſé. Mais la difficulté vaincue, & la ſurpriſe agréable qu'elle nous cauſe, ſur-tout lorſque la néceſſité de la rime produit une penſée inattendue & heureuſement amenée, une expreſſion ſingulière & juſte, &, dans l'une ou dans l'autre, un tour ingénieux ; ce mérite de l'art, qui ſe renouvelle à chaque inſtant dans les vers rimés, & qui, par une alternative continuelle, excite & ſatisfait la cu-

rioſité de l'eſprit & l'impatience de l'oreille, n'exiſte plus dans les *vers blancs*. Ils n'ont pas non plus l'avantage de donner à la mémoire, dans l'uniſſon des déſinences, des points d'appui, & comme des ſignaux qui l'empêchent de s'égarer; & à ces deux égards les *vers blancs* ſont inférieurs aux vers rimés.

J'ajouterai que, dans toutes les langues, les vers les plus difficiles à bien faire ont été les mieux faits. De tous les vers métriques, l'hexamètre eſt celui qui admet le moins de licences; & c'eſt en hexamètres que ſont écrits les plus beaux poèmes anciens. Notre vers de douze ſyllabes eſt le plus difficile des vers rhythmiques; & c'eſt en vers de douze ſyllabes que nos plus beaux poèmes ſont écrits. La contention de l'eſprit en multiplie les forces, la néceſſité en accroît les reſſources; & le plus grand défaut dont il ait à ſe préſerver, c'eſt la molleſſe & la nonchalance. Or la difficulté de l'expreſſion à vaincre à chaque inſtant, ſi elle n'eſt pas déſeſpérante, &

ſi on a devant ſoi des hommes de génie qui l'ont vaincue avec grâce & nobleſſe, eſt un aiguillon qui réveille à chaque inſtant l'émulation, & qui excite la pareſſe. L'homme qui ſe ſent du talent, preſſé d'un côté par le défi que lui donnent l'art & l'exemple, & de l'autre côté par le goût qui ne lui paſſe aucune incorrection de ſtyle, rien de lâche, rien de diffus, rien d'obſcur, & rien de pénible, raſſemblera tous ſes moyens : ceux de la mémoire, pour la recherche des mots & des tours de la langue ; ceux de l'imagination, pour le choix des images ; ceux de la penſée, pour l'invention de ces idées acceſſoires qui doivent enrichir le ſtyle, en même temps qu'elles viennent remplir les temps & les nombres du vers. Voilà, je crois, ce qui ſe paſſe dans l'eſprit du poète qui travaille ſérieuſement ; & ſon ſecret, pour paroître avoir la plume abondante & facile, c'eſt de plier & de replier ſon expreſſion dans tous les ſens, d'en eſſayer toutes les formes, juſqu'à ce qu'il ait réuni la régu-

larité, la préciſion, l'élégance, l'harmonie, & le coloris, & que dans les gênes du vers il ait acquis l'aiſance de la proſe. C'eſt ce que Deſpréaux ſe vantoit d'avoir appris à Racine, & ce que Racine bientôt fut mieux que Deſpréaux lui-même ; car il s'en faut bien que le travail ſe cache dans les vers de l'*Art poétique*, comme dans les vers d'*Andromaque*, de *Phèdre*, & de *Britannicus*.

Mais, dans ces vers, qui peut calculer toutes les beautés dont la Poéſie eſt redevable à la contrainte de la meſure & de la rime ? Dans les fables de la Fontaine, dont le genre a permis un ſtyle plus concis & moins artiſtement lié, c'eſt un plaiſir de voir combien de vers heureux la rime ſemble avoir fait naître, & avec quelle facilité.

Par exemple, dans ce récit,

Un vieux renard, mais des plus fins,
Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
Fut enfin au piége attrapé :

rien ne manquoit au ſens ; mais il falloit

une rime à *queue*, & cette rime étoit unique : l'amener étoit une choſe très-difficile ; & quand on lit le vers qui réſout le problême, rien ne paroît plus naturel :

Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
Sentant ſon renard d'une lieue.

Dans la fable du Loup berger, que le poète eût dit ſeulement :

Il s'habille en berger, endoſſe un hoqueton,
Fait ſa houlette d'un bâton ;

c'étoit aſſez : mais *ruſe*, qui venoit au bout d'un vers ſuivant, demandoit une rime ; & pour la rime s'eſt préſenté ce vers naïf qui achève le tableau :

Sans oublier ſa cornemuſe.

Il en eſt de même de l'hémiſtiche, *comme auſſi ſa muſette*, que l'eſprit ne demandoit pas, & que la néceſſité de la rime & de la meſure a fait trouver :

Son chien dormoit auſſi, comme auſſi ſa muſette.

De même, dans la fable du Chêne & du Roſeau :

Tout vous eſt Aquilon, tout me ſemble Zéphyr.

Dans celle des deux Perroquets :

Nourris enſemble & *compagnons d'école.*

Dans celle du Chat & du vieux Rat :

Même il avoit perdu ſa queue à la bataille.

Dans celle du Lièvre & de la Perdrix :

Miraut, ſur leur odeur ayant philoſophé.

Dans celle des obsèques de la Lionne :

Les lions n'ont point d'autre temple.

Dans celle de l'Ane & du Chien, après ce vers :

Point de chardons pourtant : il s'en paſſa pour l'heure ;

cette réflexion ſi plaiſante,

Il ne faut pas toujours être ſi délicat.

Dans celle du Loup & des Bergers :

Ils n'auront ni croc ni marmite.

Dans celle du Savetier & du Financier :

On nous ruine en fêtes.

Dans celle de Jupiter & des tonnerres, ce vers de ſentiment ſi ſimple & ſi ſublime :

Tout père frappe à côté.

Tout cela, dis-je, peut avoir été inventé, comme le ſont les plus grandes choſes, par l'occaſion & le beſoin ; & peut-être aucun de ces traits, ni mille autres ſemblables, ne ſeroient venus au poète, s'il eût écrit en proſe ou en *vers blancs*.

On nous dira que ſi la rime a valu à la Poéſie quelques rencontres ingénieuſes, elle lui a coûté bien des ſacrifices du côté de la préciſion & du naturel. J'en conviens, à l'égard des poètes qui ont écrit avec trop de précipitation ou de négligence ; mais je répète que lorſque des hommes de génie & de goût ont écrit avec ſoin, ils ont parfaitement rempli le précepte de Deſpréaux :

La Rime eſt une eſclave, & ne doit qu'obéir.

Les vers de Racine ne ſe reſſentent pas plus de cette gêne, que ceux de Virgile ne ſe reſſentent de la néceſſité de finir par un dactyle & un ſpondée.

Au ſurplus, ce n'eſt pas pour ſe donner plus de peine qu'on a voulu ſe dé-

livrer de la contrainte de la rime ; & le ſoin qu'on auroit mis à la chercher, on ne l'a guère employé à rendre le *vers blanc* plus énergique, plus élégant, ou plus harmonieux. Quelque ſoin même qu'on y emploie, il eſt difficile que cette eſpèce de vers ait une harmonie aſſez marquée, aſſez chère à l'oreille, aſſez ſupérieure à celle de la bonne proſe, pour compenſer par cela ſeul le déſagrément & la gêne d'une cadence uniforme, dont l'oreille doit ſe laſſer, lorſqu'il n'en réſulte pour elle nulle autre eſpèce de plaiſir. La liberté de varier, au gré de la penſée, du ſentiment, & de l'image, les nombres, la coupe, & le tour périodique du diſcours, eſt une choſe trop précieuſe pour la ſacrifier au pur caprice d'aligner les mots ſur des meſures qui n'ont pas même le foible mérite d'être égales ; & lorſqu'on n'écrit pas en proſe, il faut donner aux vers, en agrément & en beauté, un avantage que la proſe n'ait pas.

BONTÉ. Il n'y a proprement dans la nature ni dans les arts d'autre *bonté* qu'une *bonté* relative, de la cauſe à l'effet, & de l'effet lui-même à une fin ultérieure, qui eſt l'intention, l'utilité, ou l'agrément d'un être doué de volonté, ou capable de jouiſſance.

Quand la *bonté* n'eſt relative qu'à l'intention, ce mot n'eſt pris que dans un ſens impropre, & *bon* ſe trouve quelquefois le ſynonyme de *mauvais* : c'eſt ainſi qu'une politique pernicieuſe, une ambition funeſte, une éloquence corruptrice emploie de bons moyens, c'eſt-à-dire, des moyens propres à réuſſir dans les deſſeins qu'elle ſe propoſe. De même, par rapport à l'agrément & à l'utilité, une choſe eſt *bonne* ou mauvaiſe, ſelon les goûts, les intérêts, les fantaiſies, les caprices ; & dans ce ſens preſque tout eſt *bon* : les calamités même & les fléaux ont leur *bonté* particulière : & au contraire ce qui eſt *bon* pour le plus grand nombre, eſt preſque toujours mauvais pour quel-

qu'un : la diſette eſt le *bon* temps de l'uſurier, dont les greniers ſont pleins ; la *bonne* année des médecins eſt une année d'épidémie, *& vice verſâ*.

La *bonté*, dans un ſens plus étroit, eſt la faculté de produire un effet déſirable ; & une cauſe eſt plus ou moins généralement *bonne*, à meſure que ſon effet eſt plus ou moins généralement à déſirer. Le même vent qui eſt *bon* pour ceux qui voguent du Levant au couchant, eſt mauvais pour ceux qui voguent en ſens contraire ; mais un air pur & ſain eſt *bon* pour tout le monde.

Un être n'eſt *bon* en lui-même, que dans ſes rapports avec lui-même, & qu'autant qu'il eſt tel que ſon bonheur l'exige : en ſorte que, s'il n'a pas la faculté de s'appercevoir, & de jouir ou de ſouffrir de ſon exiſtence, il n'eſt en lui-même ni *bon* ni mauvais. Par la même raiſon, entre les parties d'un Tout, ſi les unes ſont douées d'intelligence & de ſenſibilité, & les autres non, celles-ci ne ſont bien ou mal, que dans leur rapport avec

celles-là : il en eſt ainſi des parties purement matérielles de l'univers, relativement à ſes parties intelligentes & ſenſibles ; ce qui réduit la queſtion de l'optimiſme à une grande ſimplicité.

Dans les arts, on a ſouvent dit : Tout ce qui plaît eſt *bon*. Cela eſt vrai dans un ſens étendu, comme on vient de le voir ; & dans ce ſens-là tous les vins ſont *bons*, celui dont le manant s'enivre, comme celui que ſavoure l'homme voluptueux, le gourmet délicat. Mais dans un ſens plus rigoûreux cela ſeul eſt réellement *bon*, qui cauſe un plaiſir ſalutaire, ou du moins innocent, à l'homme dont l'organe eſt doué d'une ſenſibilité fine & juſte : je dis un plaiſir ſalutaire ou innocent ; car, dans le phyſique, ce qui eſt *bon* pour l'agrément, peut être mauvais pour la ſanté ; & dans le moral, ce qui eſt *bon* pour l'eſprit peut être mauvais pour le cœur.

Dans la nature, la même cauſe peut être mauvaiſe dans ſon effet immédiat, & excellente dans ſon effet éloigné, comme

une potion amère, une amputation douloureuſe. Il n'en eſt pas de même dans les arts d'agrément: leur effet le plus eſſentiel eſt de plaire, & ce n'eſt que par-là qu'ils ſe rendent utiles ; car toute leur puiſſance eſt fondée ſur leur charme & ſur leur attrait.

L'objet immédiat des arts eſt donc une jouiſſance agréable, ou par les commodités de la vie, ou par les impreſſions que reçoivent les ſens, ou par les plaiſirs de l'eſprit & de l'ame ; & c'eſt ici le genre de *bonté* qui caractériſe les beaux arts.

Mais les plaiſirs de l'eſprit & de l'ame peuvent être trompeurs, comme celui que fait un poiſon agréable. C'eſt donc l'innocence de ces plaiſirs & plus encore leur utilité, ou, s'il m'eſt permis de le dire, leur ſalubrité, qui donne aux moyens de l'art une *bonté* réelle. Le plaiſir eſt ſans doute une excellente choſe ; mais le plaiſir ne peut être pour l'homme un état habituel & conſtant. Le bonheur, c'eſt-à-dire, une état doux & calme, la paix & la tranquillité avec ſoi-même &

avec les autres, voilà le but universel où doit tendre un être sensible & raisonnable. Les ennemis de ce repos sont les passions & les vices ; ses deux génies tutélaires sont l'innocence & la vertu : ainsi, le plaisir ne doit être lui-même pour les beaux arts qu'un moyen, & leur fin ultérieure doit être le bonheur de l'homme. C'est ainsi que la *bonté* de la Comédie consiste à corriger les vices, & celle de la Tragédie, à intimider les passions, & à les réprimer par des exemples effrayans. *Voyez* MŒURS.

Ce qu'on doit entendre par la *bonté* poétique se trouve par-là décidé. Ce qui produit l'effet immédiat que le poète se propose, est poétiquement *bon ;* & toutes les règles de l'art se réduisent à bien choisir & à bien employer les moyens propres à cette fin. Le premier de ces moyens est l'illusion, & par conséquent la vraisemblance ; le second est l'attrait, & par conséquent le choix de ce qui peut le mieux intéresser, attacher, émouvoir, captiver l'esprit, gagner l'ame, dominer l'imagination,

tion, produire enfin la ſorte d'émotion & de délectation que la Poéſie a deſſein de cauſer.

Dans le gracieux, choiſiſſez ce que la nature a de plus riant; dans le naïf, ce qu'elle a de plus ſimple; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus terrible & de plus touchant. Voilà ce qu'on appelle la *bonté* poétique. Ainſi, ce qui ſeroit excellent à ſa place, devient mauvais quand il eſt déplacé.

Mais la *bonté* morale doit ſe concilier avec la *bonté* poétique; & la *bonté* morale n'eſt pas la *bonté* des mœurs qu'on ſe propoſe d'imiter. La peinture des plus mauvaiſes mœurs peut avoir ſa *bonté* morale, ſi elle attache à ces mœurs la honte, l'averſion, & le mépris. De même l'imitation des mœurs les plus innocentes & les plus vertueuſes ſeroit mauvaiſe, ſi on y jetoit du ridicule, & ſi, en les aviliſſant, on vouloit nous en dégoûter.

La *bonté* morale, en Poéſie, eſt dans l'utilité attachée à l'imitation; comme en Eloquence elle eſt dans la juſtice

de la cauſe que l'on embraſſe, & dans la légitimité des moyens que l'on emploie à perſuader.

Ainſi, quand on parle des mœurs théâtrales, par exemple, on ne doit pas confondre les mœurs *bonnes* en elles-mêmes, & les mœurs *bonnes* dans leur rapport avec l'effet ſalutaire qu'on veut produire. Narciſſe & Mahomet ſont des perſonnages auſſi utilement employés que Burrhus & Zopire, par la raiſon qu'ils contribuent de même à l'impreſſion ſalutaire qui réſulte de l'action à laquelle ils ont concouru. Tout ce qu'on doit exiger du poète pour que l'imitation ait ſa *bonté* morale, c'eſt qu'il faſſe craindre de reſſembler aux méchans qu'il met ſur la ſcène, & ſouhaiter de reſſembler aux gens de bien qu'il oppoſe aux méchans.

Il y a cependant certains vices qu'il n'eſt pas permis d'expoſer ſur le théâtre, parce que leur image bleſſeroit la pudeur ; mais en cela même il me ſemble qu'on eſt devenu trop ſévère. En prenant ſoin de voiler ces vices avec toute la dé-

cence convenable, peut-être ſeroit-il poſſible de rendre utile, & non dangereux, l'exemple des égaremens & des malheurs dont ils ſont la cauſe ; & entre l'excès où donnent nos voiſins à cet égard, & l'excès oppoſé, il y auroit un milieu à prendre, qui rendroit la peinture de nos mœurs plus utile, en conſervant à la ſcène françoiſe ſa décence & ſa pureté.

Quant à l'Eloquence, l'objet, la fin, les moyens, l'orateur lui-même, tout doit y avoir ſa bonté morale : ce qu'elle affirme doit être vrai, ce qu'elle défend doit être juſte, ce qu'elle conſeille & recommande doit être au moins permis, & l'utile n'eſt pas diſpenſé d'être honnête ; enfin ce qu'elle loue doit être digne de louange. Ariſtote nous a donné pour la *bonté* morale de l'Eloquence, dans les éloges & dans les délibérations, une règle sûre & conſtante : c'eſt de ſe demander à ſoi-même : *Conſeillerois-je ce que je vais louer ? Louerois-je ce que je conſeille ?*

BOUQUET. On nomme ainſi une petite pièce de vers adreſſée à une perſonne le jour de ſa fête. C'eſt le plus ſouvent un madrigal ou une chanſon. Le caractère de cette ſorte de Poéſie eſt la délicateſſe ou la gaieté. La fadeur en eſt le défaut le plus ordinaire, comme de toute eſpèce de louange.

Les anciens, en célébrant la fête de leurs amis, avoient un avantage que nous n'avons pas : ce jour étoit l'anniverſaire de la naiſſance, & l'on ſent bien que c'étoit un beau jour pour l'amour & pour l'amitié : au lieu que parmi nous c'eſt la fête du Saint dont on porte le nom ; & il eſt rare de trouver d'heureux rapports entre le Saint & la perſonne. Cette relation fortuite, & ſouvent bizarre, n'a pas laiſſé de donner lieu, par ſa ſingularité même, à des comparaiſons & à des alluſions ingénieuſes & piquantes.

Les perſonnages les plus pittoreſques

ſont communément les plus poétiques ; & ſous ces deux rapports Antoine & Madelaine ſont ce que le calendrier a de mieux. Antoine, parmi les poètes, a trouvé un Calot. Madelaine n'a pas trouvé un Le Brun. Elle étoit digne d'occuper la dévotion de Racine. L'imaginagination groteſque du père Le Moine a dénaturé ce tableau. La grâce & la nobleſſe dont il étoit ſuſceptible ſont indiquées dans ce *bouquet* de M. de Voltaire à Mde L. D. D. B.

Votre patrone, au milieu des apôtres,
Baiſoit les pieds à ſon divin époux :
Belle B. il eût baiſé les vôtres ;
Et ſaint Jean même en eût été jaloux.

Mais dans un *bouquet* on n'eſt point aſſujetti à ces ſortes de parallèles, & communément on ſe donne la liberté de louer la perſonne ſans faire mention du Saint. Voici, dans ce genre, un foible hommage offert aux grâces, aux talens, & à la beauté.

Bouquet préſenté à Madame la C. de S. le jour de ſainte Adélaïde :

Adélaïde
Paroît faite exprès pour charmer ;
Et mieux que le galant Ovide,
Ses yeux enſeignent l'art d'aimer
Adélaïde.

D'Adélaïde
Ah ! que l'empire ſemble doux !
Qu'on me donne un nouvel Alcide,
Je gage qu'il file aux genoux
D'Adélaïde.

D'Adélaïde
Fuyez le dangereux accueil :
Tous les enchantemens d'Armide
Sont moins à craindre qu'un coup-d'œil
D'Adélaïde.

Qu'Adélaïde
Met d'ame & de goût dans ſon chant !
Aux accens de ſa voix timide,

Chacun dit, Rien n'eſt ſi touchant
Qu'Adélaïde.

D'Adélaïde
Quand l'Amour eut formé les traits,
Ma foi, dit-il, la Cour de Gnide
N'a rien de pareil aux attraits
D'Adélaïde.

Adélaïde,
Lui dit-il, ne nous quittons pas:
Je ſuis aveugle ; ſois mon guide:
Je ſuivrai par-tout pas à pas
Adélaïde.

BRILLANT. Il ſe dit de l'eſprit, de l'imagination, du coloris, de la penſée. On dit d'un eſprit fécond en ſaillies, en traits ingénieux, dont la juſteſſe & la nouveauté nous éblouit, qu'il eſt *brillant*. Le *brillant* de l'imagination conſiſte dans une foule d'images vives & imprévues, qui ſe ſuccèdent avec l'éclat & la rapidité des éclairs. Leur abondance & leur variété font le *brillant* du coloris. Des idées qui

jouent enſemble avec juſteſſe & avec grâce, dont les rapports ſont vivement ſaiſis & vivement exprimés, font le *brillant* de la penſée. Le ſtyle eſt *brillant* par la vivacité des penſées, des images, des tours, & des expreſſions. Le ſtyle d'Ovide, celui de l'Arioſte eſt *brillant*. Dans Homère, l'allégorie de la ceinture de Vénus eſt une peinture *brillante*. J'ai cité ailleurs la deſcription de la beauté du paon, dans la nouvelle *Hiſtoire Naturelle*. La peinture du même oiſeau, quoique moins détaillée dans les *Fables de La Fontaine*, n'eſt pas moins éblouiſſante, lorſque Junon lui dit :

Eſt-ce à toi d'envier la voix du roſſignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent ſortes de ſoies,
Qui te panades, qui déploies
Une ſi riche queue, & qui ſemble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire ?
Eſt-il quelque oiſeau ſous les cieux
Plus que toi capable de plaire ?

Brillant ne ſe dit guère que des ſujets gracieux ou enjoués. Dans les ſujets ſé-

rieux & ſublimes, le ſtyle eſt riche, éclatant.

BRUNETTE. On donne ce nom à une eſpèce de chanſon, dont l'air eſt facile & ſimple, & le ſtyle galant & naturel, quelquefois tendre, & ſouvent enjoué. On les appelle ainſi, parce qu'il eſt arrivé ſouvent que, dans ces chanſons, le poète, s'adreſſant à une jeune fille, lui a donné le nom de *Brunette*, petite brune.

Brunette, mes amours,
Languirai-je toujours?

Un vrai modèle dans ce genre, eſt cette chanſon de Dufreſni.

Philis, plus avare que tendre,
Ne gagnant rien à refuſer,
Un jour exigea de Silvandre
Trente moutons pour un baiſer.

Le lendemain nouvelle affaire:
Pour le berger le troc fut bon;
Car il obtint de la bergère
Trente baiſers pour un mouton.

Le lendemain Philis plus tendre,
Tremblant de ſe voir refuſer,
Fut trop heureuſe de lui rendre
Trente moutons pour un baiſer.

Le lendemain Philis peu ſage
Auroit donné moutons & chien,
Pour un baiſer que le volage
A Liſette donna pour rien.

BURLESQUE. Genre de ſtyle ou de Poéſie, qui traveſtit les choſes les plus nobles & les plus ſérieuſes en plaiſanteries bouffonnes.

Ceux qui ſe ſont élevés ſérieuſement contre le *burleſque*, ont perdu leur peine à prouver ce que tout le monde ſavoit. Les écrivains mêmes qui ſe ſont égayés dans ce genre, ne doutoient pas qu'il ne fût contraire au bon ſens & au bon goût. Mais ne ſeroit-on pas ridicule de repréſenter à un homme qui ſe déguiſe groteſquement pour aller au bal, que cet habit n'eſt pas à la mode ? Aſſurément l'auteur du *Roman comique* ſavoit bien

ce qu'il faiſoit en traveſtiſſant l'*Enéide*. Mais il y a de bons & de mauvais bouffons ; & ſous l'enveloppe du *burleſque*, il peut ſe cacher ſouvent beaucoup de philoſophie & d'eſprit. Le but moral de ce genre d'écrits eſt de faire voir que tous les objets ont deux faces ; de déconcerter la vanité humaine, en préſentant les plus grandes choſes & les plus ſérieuſes d'un côté ridicule & bas ; & en prouvant à l'opinion qu'elle tient ſouvent à des formes. De ce contraſte du grand au petit, continuellement oppoſés l'un à l'autre, naît, pour les ames ſuſceptibles de l'impreſſion du ridicule, un mouvement de ſurpriſe & de joie ſi vif, ſi ſoudain, ſi rapide, qu'il arrive ſouvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout ſeul aux éclats ; & c'eſt quelquefois l'homme du monde qui a le plus de ſens & de goût, mais à qui la folie & la gaieté du poète font oublier pour un moment le ſérieux des bienſéances. La preuve que cette ſecouſſe, que le *burleſque* donne à l'ame, vient

du contraſte inattendu dont elle eſt fortement frappée, c'eſt que mieux on connoît Virgile & mieux on en ſent les beautés, plus on s'amuſe à le voir traveſti par l'imagination plaiſante & folle de Scarron.

L'*Enéide* traveſtie n'eſt autre choſe qu'une maſcarade, comme Scarron le dit lui-même; & cette maſcarade n'eſt pas auſſi groteſque qu'on le penſe communément. Ce ſont des dieux & des héros déguiſés en bourgeois de Paris, mais tous avec leur propre caractère, dont Scarron a ſaiſi le côté ridicule avec beaucoup de juſteſſe & d'eſprit. C'eſt ainſi que de Jupiter il a fait un bon homme; de Junon, une comère acariâtre; de Vénus, une mère complaiſante & facile; d'Enée, un dévot larmoyant, un peu timide & un peu niais; de Didon, une veuve ennuyée de l'être; d'Anchiſe, un vieux bavard; de Calchas, un vieux fourbe; de la Sibylle, une devinereſſe, *une diſeuſe de logogryphes*; & de l'oracle d'Apollon, *un faiſeur de rébus picards*.

Quant au perſonnage qu'il a pris lui-même, c'eſt celui d'un conteur naïf & ignorant, qui confond les temps & les mœurs, & qui fait parler tout ſon monde comme on parle dans ſon quartier. Tel eſt ce genre de comique ; & ſi l'on veut en avoir une idée plus juſte, on peut le voir dans cette réponſe de Jupiter aux plaintes de Vénus.

Ce dieu donc, des dieux le plus ſage,
Se radouciſſant le viſage,
Et la prenant ſous le menton,
Lui dit : Bon Dieu ! que diroit-on
Si l'on vous voyoit ainſi faire ?
N'avez-vous point honte de braire
Ainſi que la mère d'un veau ?
Ah ! vraiment cela n'eſt pas beau.
Ne pleurez plus, la Cythérée,
Et tenez pour choſe aſſurée
Tout ce qu'a prédit le deſtin
D'Enée & du pays latin.

Ce comique, qui naît du contraſte du langage & de la perſonne, a ſouvent, il faut l'avouer, le défaut d'être groſſier & bas ; mais quelquefois il a de la fineſſe ; &, par exemple, dans ce dialogue

de Vénus avec ſon fils Enée, après qu'il lui a dit :

Vous ſentez la dame divine,
J'en jurerois ſur votre mine :

quel eſt l'homme de goût qui ne ſouriroit point en voyant Vénus faire l'Agnès, & le héros troyen transformé en Nicaiſe ?

Je ne ſuis pas, en vérité,
D'une ſi haute qualité,
Dit Vénus, mais votre ſervante.
Ah ! vous êtes trop obligeante,
Ce dit-il, & j'en ſuis confus.
Et moi, ſi jamais je la fus,
Ce dit-elle. Et lui de ſourire,
Diſant : Cela vous plaît à dire ;
Puis ſa tête déſaffubla.
Ses deux jarrets elle doubla
Pour lui faire la révérence.
Il fit une circonférence
Du pied gauche à l'entour du droit,
Et cela d'un air tant adroit,
Ce pauvre fugitif de Troie,
Que ſa mère en pleura de joie.

La première entrevue d'Enée avec Didon eſt du même tour de plaiſanterie.

La reine donc fut étonnée
De l'apparition d'Enée,
Et lui dit, parlant un peu gras,
L'ayant pris par le bout du bras,
(C'eſt par la main que je veux dire):
Comment vous portez-vous, beau Sire?
Moi, lui dit-il, je n'en ſais rien:
Si vous êtes bien, je ſuis bien;
Et j'ai pour le moins la migraine,
S'il faut que vous ſoyez mal ſaine.
Vous vous portez bien, Dieu merci;
Je me porte donc bien auſſi.

Scarron eſt diffus par négligence; il eſt ce qu'on appelle *poliſſon* par gaieté; il a porté trop loin la licence de ſon humeur, le *genio indulgere;* mais qu'on ne s'étonne pas de m'entendre dire que c'étoit un des hommes de ſon temps qui avoient le plus de goût. Les critiques les plus fines de l'*Iliade* & de l'*Enéide* ſont dans le *Virgile traveſti.* Son génie me ſemble avoir quelque reſſemblance avec celui de Marot, & ſi on les veut comparer l'un à l'autre, voici deux morceaux du même genre, où ils ſe rapprochent aſſez. Marot, priſonnier au Châtelet, qu'il

appelle l'*Enfer*, paſſe par l'audience, & demande à ſon guide ce que c'eſt que tous ces gens-là. Son guide lui répond :

Je te fais aſſavoir
Que ce mordant, que l'on dit ſi fort bruire,
De corps & biens veut ſon prochain détruire ;
Ce grand criard, qui tant la gueule tord,
Pour le grand gain tient du riche le tort.
Celui qui parle, illec, ſans éclater,
Le juge aſſis veut corrompre & flatter.
Ami, voilà quelque peu des menées
Qui aux faubourgs d'Enfer ſont démenées
Par nos grands loups raviſſans & famis,
Qui aiment plus cent ſous que cent amis,
Et dont, pour vrai, le moindre & le plus neuf
Trouveroit bien à tondre ſur une œuf.

Enſuite il lui décrit la génération dès procès.

En cetui parc, où ton regard épands,
Une manière il y a de ſerpens
Qui, de petits, viennent grands & félons,
Non pas volans, mais traînans & bien longs,
Et ne ſont pas pourtant couleuvres froides,
Ne verds lézards, ne dragons forts & roides :
Ce ſont ſerpens enflés, envenimés,
Mordans, maudits, ardens, & animés,

Jetant

Jetant un feu qu'à peine on peut éteindre,
Et, en piquant, dangereux à l'atteindre.
C'eſt la nature au ſerpent plein d'excès,
Qui par ſon nom eſt appelé Procès.
Celui qui tire ainſi hors ſa languette,
Détruira bref quelqu'un, s'il ne s'en guette;
Celui qui ſiffle & a les dents ſi drues,
Mordra quelqu'un qui en courra les rues;
Et ce froid-là, qui lentement ſe traîne,
Par ſon venin a bien ſu mettre haîne
Entre la mère & les mauvais enfans:
Car ſerpens froids ſont les plus échauffans.
Tu dois ſavoir qu'iſſues ſont ces bêtes
Du grand ſerpent Hydra, qui eut ſept têtes,
Contre lequel Hercule combattoit;
Et quand de lui une tête abattoit,
Pour une morte en revenoient ſept vives.
Ainſi eſt-il de ces bêtes noiſives.

Ecoutons à préſent Scarron dans la deſcription de l'Enfer.

Ceux que pend à tort la Juſtice
Par la cruauté du deſtin
(Qui n'eſt ſans doute qu'un lutin,
Qui fait tout ſans poids ni meſure,
Et ſert ou nuit à l'aventure),
Font mille clameurs ſans ſuccès,
Pour faire revoir leur procès;
Ils parlent tous à tue-tête.

Minos, qui reçoit leur requête,
Préſident du Parlement noir,
Ne fait que placets recevoir;
Et, ce qui fait crever de rire,
En les recevant les déchire.
Maint avocat porte-bonnet,
Qui trahit ſon client tout net
En procès ou en arbitrage,
Reçoit en ce lieu maint outrage:
On le fait ronger par des rats,
Ou l'on l'aſſomme à coup de ſacs....
Tout auprès de pauvres poètes,
Qui rarement ont des manchettes,
Y récitent de pauvres vers:
On les regarde de travers,
Et rarement on les écoute;
Ce qui les fâche fort ſans doute.

Il décrit ainſi le Tartare:

Flégéton, un fleuve de ſoufre,
Court à l'entour, creux comme un gouffre,
Et roule à grand bruit du braſier,
Au lieu de ſable ou de gravier.
Une tour qui flanque la porte,
Si haute, où le diable m'emporte,
Qu'elle atteint au plancher d'enfer,
Eſt toute d'airain & de fer.
Tiſiphone en eſt la portière,
Carrogne auſſi ſuperbe & fière

Que le portier d'un favori.
La vilaine n'a jamais ri.....
Ænéas eut l'ame étonnée
Du bruit de la troupe damnée.....
Le grand & petit châtelet
N'ont rien de funeſte & de laid
Auprès de ce château terrible,
Aux gens de bien inacceſſible :
Radamanthe, effroyable à voir,
En ſoutane de bougran noir,
Sur un ſiége de fer préſide.
Onc ne fut juge plus rigide :
Les commiſſaires d'aujourd'hui
Sont des moutons auprès de lui,
Quoiqu'en matières criminelles
Nous ayous de doctes cervelles.
Ce juge criminel d'enfer,
Vrai cœur de bronze ou bien de fer ;
En veut ſur-tout aux chatemites,
Aux faux béats, aux hypocrites :
Quand il en attrappe quelqu'un,
De leur chair il fait du petun ;
Et ce petun le déconſtipe,
N'en eût-il fumé qu'une pipe.

On voit qu'en badinant, Scarron, ainſi que Marot, ne laiſſe pas de tancer les mœurs. C'eſt ainſi qu'en parcourant les ſupplices du Tartare, il dit :

Ceux qui haïſſent leurs parens,
Les pères & mères tyrans,
Les enfans qui battent leurs pères,
Rencontrent là des belles-mères.
Belle-mère eſt un animal
Qui plus qu'un diable fait du mal...
Les mangeuſes de patenôtres,
Toujours en effroi pour les autres,
Pour elles en tranquillité,
Qui médiſent par charité,
Diſant que c'eſt blâmer le vice,
Endurent là, pour tout ſupplice,
D'être ſans ceſſe à marmoter,
Sans qu'aucun les puiſſe noter;
Et ce tourment de n'être en vue,
Mille fois pour une les tue.
Tous ceux qui, par ambition,
Profeſſent la dévotion,
Sont condamnés, ſans qu'on les voie,
De faire de leur peau corroie,
De plus à vivre en gens de bien,
Sans que perſonne en ſache rien.

Le *burleſque* de ce ton-là doit plaire aux eſprits même les plus difficiles : & quant à celui qui, pour rendre les contraſtes plus plaiſans, va d'un extrême à l'autre, & du plus ſublime au plus bas ; cette ſecouſſe eſt un beſoin peut-

être pour des ames froides & phlegmatiques. Nous ne ſommes pas tous également ſenſibles au chatouillement du ridicule, & ceux à qui le plus léger ſuffit, ne doivent pas être étonnés qu'une ſenſibilité moins délicate y déſire moins de fineſſe & plus de force. De là vient que les meilleurs eſprits ont pu ſe partager à l'égard du *burleſque ;* les uns, le trouver déteſtable ; & les autres, très-amuſant.

Obſervons ſeulement que, plus une nation ſera légère & moins elle attachera d'importance aux formes que l'habitude & l'opinion auront fait prendre à ſes idées, plus aiſément elle ſe prêtera à cette eſpèce de badinage ; & en cela l'orgueil n'entend pas auſſi bien la plaiſanterie que la vanité : il eſt jaloux de ſon opinion, & chagrin lorſqu'on le détrompe : auſſi le *burleſque* ſera-t-il toujours mieux reçu chez une nation vaine, que chez une nation orgueilleuſe. Mais chez aucun peuple éclairé, il n'eſt à craindre que le *burleſque* devienne le goût dominant ;

& l'*inſanire licet* ſera toujours ſans conſéquence.

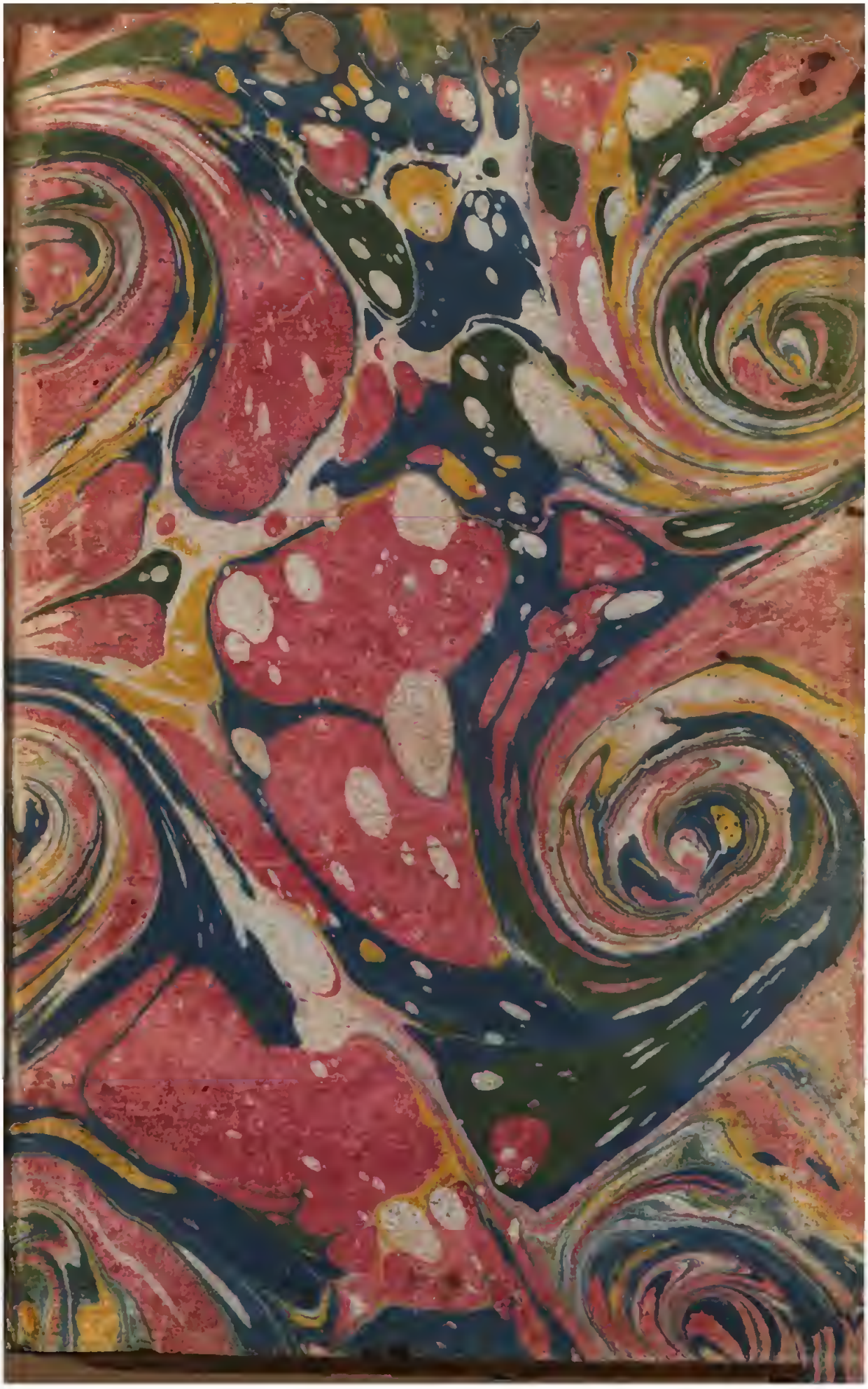
Au reſte, quoi que l'on penſe de ce genre, c'eſt peut-être celui de tous qui demande le plus de verve, de ſaillie, & d'originalité. Rien de plat, rien de froid, rien de forcé n'y eſt ſupportable, par la raiſon que de tous les perſonnages, le plus ennuyeux eſt celui d'un mauvais bouffon. Scarron étoit né ce qu'il eſt dans ſon *Virgile traveſti.* Il voyoit tout du côté plaiſant. Il trouvoit au moins auſſi naturel, auſſi vraiſemblable, que ſes héros euſſent tenu le langage qu'il leur faiſoit tenir, que celui que leur prêtoit Virgile. Les détails de ſes deſcriptions & de ſes portraits étoient pour lui des couleurs auſſi vraies que celles du poëte héroïque. Parmi les *nipes* qu'Enée avoit pu ſauver du ſac de Troie, ſon imagination trouvoit

La béquille de Priamus,
Le livre de ſes orémus,
Un almanach fait par Caſſandre,
Où l'on ne pouvoit rien comprendre.

Il disoit, songeant à Didon :

C'étoit une grosse dondon,
Grasse, vigoureuse, bien saine,
Un peu camuse à l'africaine,
Mais agréable au dernier point.

En un mot, il voyoit tout avec ses yeux, il écrivoit avec son caractère ; & comme aucun de ses imitateurs n'a eu cette humeur enjouée & bouffonne, aucun d'eux n'a eu son talent : il est unique dans son genre.

Fin du Tome premier.

584308